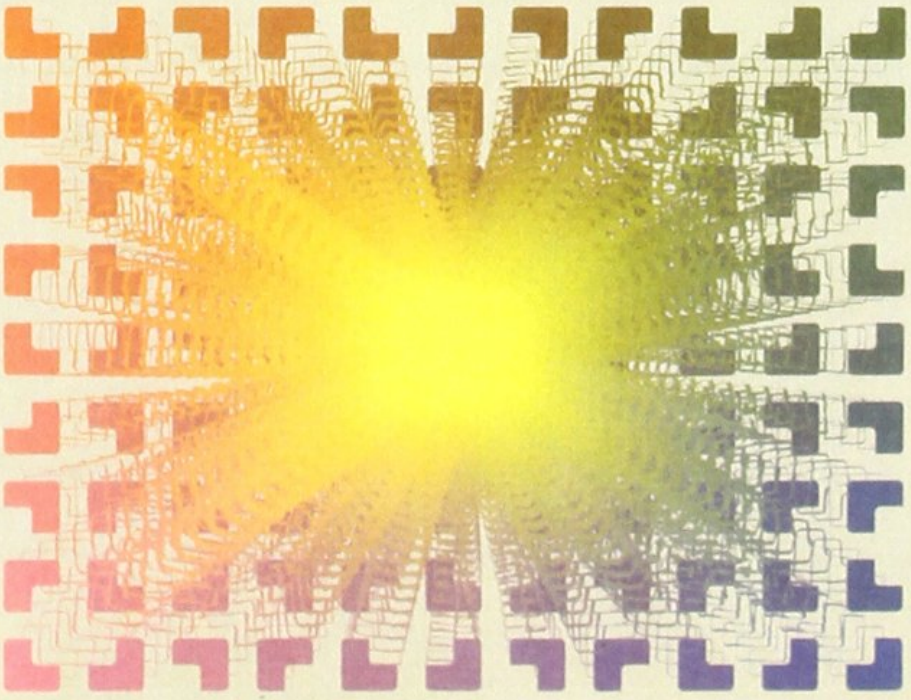
Sociología / Semiótica

Yuri M. Lotman

Cultura y explosión

Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social

Con prólogo de Jorge Lozano



gedisa editorial

Yuri M. Lotman

CULTURA Y EXPLOSION

Serie: CLA•DE•MA
SOCIOLOGÍA/SEMIÓTICA

Editorial Gedisa ofrece los siguientes títulos sobre

SOCIOLOGIA Y SEMIOTICA

MARC AUGÉ	*Las formas del olvido*
MARY DOUGLAS	*Estilos de pensar*
MUNIZ SODRÉ	*Reinventando la cultura*
JEAN-PIERRE DUPUY	*El sacrificio y la envidia*
JEAN-PIERRE DUPUY	*El pánico*
DAVID BLOOR	*Conocimiento e imaginario social*
MIQUEL DOMÈNECH, FRANCISCO TIRADO (COMPS.)	*Sociología simétrica*
TEUN VAN DIJK	*Ideología*
AQUILES ESTÉ	*Cultura replicante*
PAOLO FABBRI	*Tácticas de los signos*
PIERRE BOURDIEU	*Cosas dichas*
ELISEO VERÓN	*La semiosis social*
NORBERT ELIAS	*Sociología fundamental*
JEAN STAROBINSKI, FERDINAND DE SAUSSURE	*Las palabras bajo las palabras*
GIORGIO RAIMUNDO CARDONA	*Los lenguajes del saber*
GEORGE STEINER	*Lenguaje y silencio*
PETER BURKE	*Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*

CULTURA Y EXPLOSION

Lo previsible y lo imprevisible
en los procesos de cambio social

por

Yuri M. Lotman

Con prólogo de Jorge Lozano

gedisa
editorial

Título del original en italiano: La cultura e l'esplosione
© Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1993

Traducción: Delfina Muschietti
Corrección estilística: Margarita N. Mizraji
Diseño de cubierta: Sebastián Puiggros

Primera edición, marzo de 1999, Barcelona, España

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© *by* Editorial Gedisa S.A.
Muntaner 460, entlo., 1ª
Tel. 93 201 60 00
08006 - Barcelona, España
e-mail: gedisa@gedisa.com
http: //www.gedisa@com

CREATIVE COMMONS

ISBN: 84-7432-649-4
Depósito legal: B-50945/1998

Impreso en Liberduplex
c/. Constitució, 19, 08014 Barcelona

Impreso en España
Printed in Spain

A la inolvidable memoria de Zara G. Minc

Obras de Yuri M. Lotman publicadas en español

La semiosfera, vol. 1.
Madrid, Cátedra, 1996

La semiosfera, vol. 2.
Madrid, Cátedra, 1998

Acerca de la semiosfera.
Valencia, Episteme, 1996

La semiótica de la cultura y la Escuela de Tartu.
Con otros autores
Comp., selección y notas de Jorge Lozano
Madrid, Cátedra, 1979

Estructura del texto artístico.
Madrid, Ediciones Istmo, 1988

Estética y semiótica del cine.
Barcelona, Gustavo Gili, 1979

Consideraciones sobre la tipología de las culturas.
Valencia, Episteme, 1994

El autor expresa su agradecimiento a V. I. Gechtman, T.D. Jakusheva, E.A. Pogosjan y S. Saluper por la ayuda prestada en la preparación de este libro.

Indice

PRÓLOGO DE JORGE LOZANO I

1. Planteamiento del problema 11
2. El sistema monolingüístico 15
3. El proceso gradual 19
4. Discontinuo y continuo 26
5. La intersección semántica como explosión del sentido. La inspiración 35
6. La caña pensante 44
7. El mundo de los nombres propios 51
8. El tonto y el loco 61
9. El texto dentro del texto 96
10. La imagen "del mundo al revés" 112
11. La lógica de la explosión 159
12. El momento de la imprevisibilidad 170
13. Estructuras internas e influencias externas 181
14. Dos formas de dinámica 187
15. El sueño: ventana semiótica 192
16. "Yo" y "yo" 198
17. El fenómeno del arte 202
18. "¡Fin! ¡Cómo resuena esta palabra!" 214
19. Perspectivas 222

INDICE DE NOMBRES PROPIOS 234

PRÓLOGO

El 28 de octubre de 1993 fallecía en Tartu (Estonia) Yuri Mijailovich Lotman pocos meses después de que apareciera publicado, *Cultura y explosión (Kul'tura i Vzryv),* último libro que escribiera o mejor aún que dictara y que en espera de sus *No-memorias* puede servir de testamento de una importante obra semiótica que comenzó en 1960, cuando dictara sus «Lecciones sobre poética estructural» que fueron publicadas en 1964 en el primer número de los emblemáticos *Trudy po Znakovym systemam* (Cuadernos sobre los sistemas de signos) revista de la llamada Escuela de Tartu –Moscú cuyo máximo representante fue precisamente él junto a su íntimo colaborador y coautor de tantos artículos Boris A. Uspenski.

Debe destacarse del título de la revista la explícita referencia a los «sistemas de signos». En efecto no ha sido preocupación de esta escuela el signo («aliquid quod stat pro aliquo», decían los estoicos; «something which stands for something in some respect or capacity» decía Charles Sanders Peirce) sino «los sistemas de signos», las relaciones entre los signos.

El signo, para ellos, es objeto de ciencia pero no de investigación. Objeto de investigación son los «sistemas de modelización secundarios» –el arte, los mitos, la religión...– siendo la lengua natural, que crea y modeliza el mundo, el sistema de modelización primario.

En estas más de tres décadas de investigaciones semióticas se ha ido modificando y redefiniendo el propio campo de la disciplina que comenzó considerándose justamente «la ciencia de la comunicación», fue desarrollándose en un ambicioso proyecto de crear una tipología de la cultura y últimamente ha ido perfilando una teoría e historia de la cultura como el propio Lotman define a la semiótica estableciendo nuevas fronteras y revisando o rechazando sus propios conceptos, rehusando «la pesadilla de la ortodoxia metodológica» como gustaba de decir. En diferentes escritos Lotman se ha referido a la serpiente como símbolo de la sabiduría. En sus *No-memorias* (Ne-memuary) se puede leer:

> La serpiente crece, cambia de piel. Es la exacta expresión del progreso científico. Para permanecer fiel a sí mismo el proceso de desarrollo cultural debe mudar repentinamente en el momento oportuno.

La vieja piel está ahora estrecha y frena el crecimiento en vez de favorecerlo. En el curso de mi actividad de estudioso la Escuela de Tartu y yo a veces hemos debido liberarnos de la vieja piel...

Sólo queda esperar que después de haberse liberado de la piel, la serpiente cambiando de color y aumentado de tamaño, mantenga la propia integridad.

Yuri M. Lotman había nacido en 1922 en San Petersburgo donde estudió y tuvo como maestro entre otros a Vladimir J. Propp. La misma San Petersburgo o Leningrado de Eijembaun, Tomasevki, Tynianov o Bajtin. Y la misma San Petersburgo que a finales del siglo XIX contó en su universidad con científicos de la talla de Mendeleiev o de su discípulo Vernadski, que tanto influirá mucho tiempo después en la obra de Lotman.

La proximidad de Lotman a las ciencias –amén de su reconocida vocación por la entomología– es tan temprana que en uno de sus primeros trabajos, «Métodos exactos en la ciencia literaria soviética», sostiene que a través de las matemáticas, la teoría de la información, la cibernética, etc. se puede superar la contraposición decimonónica entre ciencias exactas y ciencias humanas.

La fascinación que encontró Jakobson en la teoría de la información –tras la lectura de la *Teoría matemática de la comunicación* de Shannon y Weaver (1949)– para elaborar su modelo de la comunicación debió contagiar también a Lotman quien en *La estructura del texto artístico* recurre al método del matemático Kolmogorov para la mediación de la entropía del lenguaje.

El entusiasmo informacionalista les llevó a definir la cultura, objeto prioritario de investigación, como «conjunto de la información no hereditaria acumulada, conservada y transmitida por los diferentes colectivos de la sociedad humana» o «memoria no hereditaria de la colectividad».

En *Cultura y explosión* Lotman revisa esta y otras definiciones herederas de la teoría de la información. Para él las teorías científicas que analizan la circulación de los mensajes enriquecen nuestro conocimiento sobre las formas de transmisión, acumulación y conservación de la información, pero no añaden nada al conocimiento sobre el modo en que nacen nuevos mensajes en la cadena que va del emisor al destinatario.

Una representación ideal de un emisor y un destinatario dotados de códigos iguales y totalmente privados de memoria permite reconocer que la comprensión es perfecta, pero el valor de la información será mínimo y la información misma rigurosamente limitada. Sería el caso de actos de habla como las órdenes o de casos «abstractos» particulares de un modelo normal que no puede no ser plurilingüístico.

El modelo de la comunicación, basado en un iluso modelo monolingüístico permitió la identificación cara al estructuralismo entre lengua y código (donde código equivalía a una estructura creada, artificial e introducida con un acuerdo instantáneo); Lotman dirá que la lengua es el código más su historia, trasladando a la traducción y transformación de sistemas una comunicación que pareciera reducirse a la simple transmisión de información. La misma naturaleza del acto intelectual –dirá en varias ocasiones– puede ser descrito en términos de traducción de una lengua a otra. Si el ruido, por ejemplo, era una anomalía debido a imperfecciones técnicas en el modelo físico–matemático de la comunicación, en esta nueva perspectiva el ruido

puede verse como estructurador de nuevos sentidos; la no comprensión normal es un mecanismo de sentido tan importante como la comprensión. Por ello propone introducir el concepto de tensión, de resistencia de fuerzas que los espacios de emisión y recepción oponen el uno al otro. La comunicación lingüística se diseña para nosotros, dice, como una tensa intersección de actos lingüísticos adecuados e inadecuados (Es frecuente en Lotman el recurso a términos propios de las matemáticas de los conjuntos, acaso inspirado en otro teórico de San Petersburgo, G. Cantor).

Una vez más interviene su inalterable premisa; el punto de partida de cualquier sistema semiótico no es el signo singular aislado, sino la relación que existe al menos entre dos signos; el punto de partida resulta ser no el modelo aislado, sino el espacio semiótico.

Su preocupación por el espacio semiótico le llevó años atrás a proponer el concepto de semiosfera –en el artículo «O semiosfere», de 1984, dedicado a Roman O. Jakobson, in memorian– en clara analogía con el de biosfera de V. Vernadski (San Petersburgo 1863 - Moscú 1945), eminente biogeoquímico, de saber enciclopédico que escribió *Pensamiento filosófico de un naturilista* en donde afirma que «el hombre, como en general todo lo que es vivo, no constituye un objeto en sí mismo, independiente del ambiente que le circunda» o «la biosfera (capa o zona de la corteza terrestre que se encuentra en la superficie de nuestro planeta y acoge todo el conjunto de la materia viva) tiene una estructura perfectamente definida que determina sin exclusiones todo lo que acaece en su interior».

Para Vernadski –como ha notado S. Tagliagambe en *Epistemologia de confine*– si es verdad que ningún organismo podría existir en ausencia de un ambiente en el que moverse y actuar, también es verdad que el ambiente, entendido no como simple «escenario físico» externo a los organismos, sino como mundo en el que éstos están inmersos, no tiene ningún sentido fuera de la referencia a la vida y a sus manifestaciones concretas. Visto así, continúa Tagliagambe, se sustituye la noción de adaptación por la de «construcción», lo que permite poner en evidencia cómo los organismos eligen, sobre la base de su propia organización interna, los trozos y fragmentos del mundo externo relevantes para su existencia, alteran la escena en que viven cambiando la estructura física y haciéndola más y mejor habitable para su progenie. El terreno en que crecen las plantas es modificado por su crecimiento y la atmósfera en que viven los organismos se modifica por su propia presencia.

Si utilizáramos el modelo de la comunicación, no estamos en presencia aquí de algo que pueda ser descrito en términos de transferencia de información de un emisor (el ambiente) a un destinatario (el organismo) ni concebido como el pasaje de una señal que se mantiene inalterada en este proceso. Estamos, por el contrario, frente a continuos procesos de transformación, asimilables a verdaderas operaciones de traducción, de una lengua (la del mundo externo) a otra (la de un determinado sistema vivo), como sostiene Tagliagambe quien recuerda cómo el mismo Vernadski no se cansó de subrayar que ese «gran sistema» en el interior del cual la vida se manifiesta y se desarrolla –la biosfera– es un complejo «mecanismo de transformación y traducción» y un «sistema de confín».

No es extraño que Lotman quedara fascinado (sic) con la lectura de Vernadski, como hace constar en una carta a Boris Uspenski (19-03-82).

Estamos inmersos en un espacio semiótico del que formamos parte, insiste nuestro autor. Es imposible, pues, separar al hombre del espacio de las lenguas, de los signos, de los símbolos. Un espacio, el de la semiosfera, fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis; sólo la existencia de tal universo hace realidad el acto significativo particular.

> Imaginamos la sala de un museo en la cual estén expuestos objetos que pertenecen a diferentes siglos, inscripciones en lenguas notas e ignotas, instrucción para descifrarlas, un texto explicativo redactado por los organizadores, los esquemas de itinerarios para ver la exposición, las reglas de comportamiento para los visitantes. Si colocamos también a los visitantes con sus mundos semióticos, tendremos algo que recuerda el cuadro de la semiosfera.

La valoración de los espacios interior y exterior no es significativa. Significativo para Lotman es el hecho mismo de la presencia de un confín o frontera. Para definir la frontera recurre otra vez al vocabulario de las matemáticas: la frontera en matemáticas es un conjunto de puntos que pertenecen simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior.

La función de toda frontera –desde la membrana de la célula viva hasta la biosfera de Vernadski, la semiosfera– se reduce a limitar la penetración de lo exterior, a filtrarlo y a elaborarlo para su posterior adaptación.

Característico de la semiosfera es la separación de lo propio respecto a lo ajeno, el filtro de los textos externos y la traducción de estos al propio lenguaje. Un procedimiento que consiste en la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información. A la estructura de la frontera de la semiosfera –movible y penetrable– pertenecen todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos.

El mundo de la semiosis no está fatalmente cerrado en sí, sino que forma una estructura compleja y heterogénea que continuamente «juega» con el espacio que le es externo. De ahí la importancia del diálogo no sólo en el sentido de Bajtin («el diálogo precede al lenguaje y lo genera»), de la definición del lugar que ocupa la cultura en el espacio extracultural (la cultura no sólo construye su organización interna, sino que construye al mismo tiempo su desorganización externa), sino en el de la relación del sistema con el mundo que se extiende más allá de sus límites a la relación entre lo dinámico y lo estático, entre lo homogéneo y lo heterogéneo.

En esta perspectiva hay que señalar una gran innovación en la propuesta de Lotman que altera toda una tradición inmanentista en el modo en que la semiótica ora heredera del estructuralismo ora del método formal o formalismo, encaraba su objeto de análisis, esto es el texto o dispositivo pensante, como lo llama Lotman. El texto se veía como una entidad separada, aislada, estable y autónoma. Tras los trabajos de Lotman el texto se ve como un espacio semiótico en el interior del cual los lenguajes interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente. Puesto que la dimensión del signo no es pertinente –como enseñó Hjelmslev–, la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto pero, como advierte Lotman, es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de «textos en los textos» y que forman complejas tramas de textos. Así, puesto que la propia palabra «texto» encierra en

su etimología el significado de trama, se le devuelve al concepto «texto» su significado inicial. Al hablar del «texto dentro del texto» se quiere subrayar el papel de los límites del texto, ya sea de los externos que lo separan del no texto, ya sea de los internos que dividen sectores de diferente codificación.

En *Cultura y explosión* Lotman pone el ejemplo de cómo, sobre el fondo de una tradición que incluye el pedestal o el marco en el dominio del no texto, el arte de la época barroca lo introduce en el texto transformando por ejemplo el pedestal en una roca y ligándolo de manera temática en una única composición con la figura. El ejemplo que da Lotman como característico de la inserción del pedestal en el texto del monumento es la roca sobre la cual Falconet situó su estatua de Pedro el Grande en San Petersburgo.

«Paolo Trubeckoi, al proyectar el monumento a Alejandro III, introduce en él una cita escultórea de la obra de Falconet: el caballo puesto sobre una roca. La cita tenía, sin embargo, un sentido polémico: la roca que bajo los zócalos de Pedro confería a la estatua un empuje hacia adelante, en Trubeckoi se transformaba en barranco y abismo. Su caballero había cabalgado hasta el límite y se había detenido pesadamente sobre el precipicio». Al pacecer el sentido era tan explícito que ordenaron al escultor sustituir la roca por el tradicional pedestal.

Como la «memoria del género» introducido por Bajtin, el texto, para Lotman, restaura el recuerdo y genera nuevos sentidos. Merece la pena traer aquí la disputa entre la señora Prostakova y su siervo, el sastre Trishka, que tanto le gustaba a nuestro autor:

SRA. PROSTAKOVA:... un sastre aprende de otro, éste de un tercero; pero el primer sastre ¿de quién aprendió? Contéstame, bestia.

TRISHKA: Pues, el primer sastre, puede que cosiera incluso peor que yo.

Frente a la herencia formalista que veía el texto como un sistema cerrado, autosuficiente, organizado sincrónicamente y aislado (aislado no sólo en el tiempo –del pasado y del futuro– sino aislado también espacialmente del público y de todo aquello que se situara fuera del mismo texto), Lotman, que alguna vez dijo «el texto crea a su público a imagen y semejanza», ve en el texto la intersección de los puntos de vista entre el autor y el público. Aislar sectores de la cultura del espacio histórico que lo circunda fue en el comienzo de los estudios semióticos una elección «en parte obligada y en parte polémica» (sic). Ahora, en cambio, sostiene que al desplegarse el objeto de la semiótica sobre el vasto espacio de la historia, la misma frontera entre semiótica y mundo externo se convierte, en esta perspectiva, en objeto de análisis. De este modo la irrupción en el sistema de lo que es extrasistémico constituye una de las fundamentales fuentes de transformación de un modelo estático en un modelo dinámico.

Así las cosas, el pasado se deja aferrar en dos manifestaciones: la memoria directa del texto, encarnada en su estructura interna, en su inevitable contradicción, en la lucha inmanente con el sincronismo interno; y externamente como correlación con la memoria extratextual. El futuro se presenta como el espacio de los estados posibles.

El presente, a su vez, en relación con el futuro, es un estallido de espacio de sentido todavía no desplegado. Contiene en sí todas las posibilidades de desarrollo futuras. Subraya Lotman que la elección de una de ellas no está

determinada ni por las leyes ni por la casualidad ni por la probabilidad: en el momento de la explosión estos mecanismos se vuelven inactivos. La elección del futuro se realiza, insiste Lotman, como casualidad.

Cabe recordar aquí la hipótesis del Premio Nobel Ilya Prigogine según la cual en las estructuras que no se encuentran en constante equilibrio un cambio casual puede devenir el inicio de una formación estructural, y sus conceptos de «bifurcación» y «fluctuación». El momento de la explosión se coloca en la intersección de pasado y futuro en una dimensión casi atemporal (la idea de atemporalidad no está ligada a la real cronología del proceso que en la realidad puede durar incluso mucho. La caída del Imperio romano, por ejemplo, sería en esta perspectiva un típico proceso explosivo aunque se haya dilatado algunos siglos).

Desde el punto de vista del que lo describe, lo que no ha sucedido es interpretado como imposible, del mismo modo que lo acaecido es proclamado lo único posible incluso «fundamental e históricamente predeterminado». A la casualidad se le atribuye fatalmente el peso de lo que es normal e inevitable. Para referirse a la «casualidad», Lotman, como en tantas ocasiones, recurre a Pushkin:

> No digan: no puede ser de otro modo. Si eso fuera verdad, entonces el historiador sería un astrónomo y los acontecimientos de la vida de la humanidad estarían predichos en los calendarios, lo mismo que los eclipses solares. Pero la Providencia no es un álgebra. La mente humana, según la expresión del vulgo, no es un profeta, sino un adivino: ve el curso general de las cosas y puede extraer de éste profundas suposiciones, a menudo justificadas por el tiempo, pero le es imposible prever la casualidad, poderoso, instantáneo instrumento de la Providencia.

La mirada del historiador es un proceso secundario de transformación retrospectiva. El historiador mira al acontecimiento con una mirada dirigida del presente al pasado, mirada que por su propia naturaleza transforma el obejto de la descripción. El cuadro de los acontecimientos sale de las manos del historiador posteriormente organizado.

El momento casual, imprevisible de la explosión interrumpe la cadena de causas y efectos al que el historiador le aplica una regularidad que le consiente convertir un proceso explosivo –campo minado de gran densidad informativa– en un proceso gradual como un río con un potente pero orientado fluir.

Una de las preguntas que subyacen en *Cultura y explosión* es ¿sobre qué se basa el desarrollo de la cultura? ¿Sobre la gradualidad o la explosión? Pregunta que queda abierta pero que permite indagar sobre la imagen que diera de Clío en uno de sus últimos textos: Clío se presenta no como una pasajera en un vagón que rueda por los raíles de un punto a otro, sino como una peregrina que va de encrucijada en encrucijada y elije un camino. (A diferencia del círculo, el triángulo, el cuadrado que simbolizan fuerzas sobrehumanas superiores, la encrucijada, en sánscrito, ya significaba la elección, el destino, los principios humanos: la razón y la conciencia.)

A diferencia de la historiografía francesa (la Escuela de los «Annales») que estudia los procesos de *longue durée*, procesos lentos, tranformaciones

lentas e imperceptibles, invariantes históricas, la Escuela de Tartu-Moscú ha ido desplazándose, en la semiótica del arte («hija de la explosión») hacia el estudio de procesos explosivos. Pero, advierte Lotman, estudiar los procesos de larga duración, de extensión plurisecular y estudiar el relámpago de la explosión de brevedad atemporal son dos aspectos del análisis histórico que no sólo no se excluyen, sino que se presuponen el uno al otro.

La cultura como conjunto complejo se halla formada por estratos que se desarrollan a diferente velocidad de modo que cualquier corte sincrónico muestra la simultánea presencia de varios estados. Las explosiones, en algunos estratos, pueden unirse a un desarrollo gradual en otros. Esto, sin embargo, dice Lotman, no excluye su interacción. La dinámica de los procesos, en la esfera de la lengua y de la política, de la moral y de la moda, demuestran las diferentes velocidades de movimiento de estos procesos.

No es extraño que en *Cultura y explosión*, donde se ocupa del «espejo» del «sueño», del «loco y el tonto», del «dandy» o admirablemente de «el honor y la gloria», dedique también algunas páginas a un tema recurrente en su obra como es el de la moda, que con sus constantes epítetos «caprichosa» «voluble» «extraña», que subrayan la ausencia de motivación, la aparente arbitrariedad de un movimiento, se convierte para él en metrónomo del desarrollo cultural. Permite observar la constante lucha entre la tendencia a la estabilidad, a la inmovilidad y la orientación opuesta hacia la novedad, la extravagancia: todo entra en la representación de la moda, casi la visible encarnación de la novedad inmotivada.

La moda es siempre semiótica, transformando lo insignificante en significativo. El vestido es un texto que se dirige a alguien; por eso es fundamental el punto de vista del observador.

En otros textos Lotman se refiere a la ostentosa simplicidad del uniforme de Napoleón, quien, sin embargo, prestaba gran atención a los uniformes de sus mariscales y generales, a su teatralidad y espectacularidad: su asesor era el célebre actor Talma. La simplicidad del uniforme de Napoleón destacaba frente al manierismo de sus oficiales y cortesanos. La descripción de Lotman subraya que en este caso el emperador es quien observa, que la corte y el mundo entero no son sino un espectáculo montado para él; en cuanto a él, si también constituye un espectáculo, puede presentar sólo el espectáculo de su propia grandeza, indiferente a la propia espectacularidad.

Otro ejemplo es la evolución del modo de vestir de Stalin. En los años veinte el uniforme de todos los dirigentes del partido era semi-militar. A partir de la mitad de los treinta los uniformes de las jerarquías superiores fueron modificados para realzar una mayor representatividad y solemnidad. Sólo los máximos dirigentes continuaron en una simplicidad espartana, alcanzando cotas extremas en el caso de Stalin (que mantenía la posición de quien observa).

Hubo transformaciones significativas al final de la guerra: en un brindis al pueblo ruso, pronunciado durante las celebraciones de la victoria, Stalin usó expresiones que testimoniaban su profunda inseguridad: brindó a la paciencia del pueblo ruso y al hecho de que no hubiese echado a sus propios dirigentes, admitiendo de modo tan imprudente haber considerado esta posibilidad como algo del todo real. Desde aquel momento también él tuvo en cuenta el punto de vista del observador: adoptó el uniforme de gran maris-

cal, se hizo condecorar con la insignia del Orden de la Victoria, etc. La ostentosa seguridad de quien observa y controla todo y a todos ocupaba el lugar, concluye Lotman, de la inseguridad de un hombre preocupado por el propio aspecto.

De este último libro de Lotman se puede decir lo que él mismo dice de los descubrimientos que tienen el carácter de explosiones intelectuales: No pueden ser descifradas desde el pasado y no es posible prever de manera unívoca sus consecuencias.

Jorge Lozano

1

Planteamiento del problema

Las cuestiones fundamentales de todo sistema semiótico son, en primer lugar, la relación del sistema con el extrasistema, con el mundo que se extiende más allá de sus límites y, en segundo lugar, la relación entre estática y dinámica. Esta última cuestión podría ser formulada así: de qué manera un sistema puede desarrollarse permaneciendo él mismo. Ahora bien, ambos problemas pertenecen al grupo de las cuestiones más radicales y al mismo tiempo más complejas. La relación entre sistema y realidad externa y su recíproca impenetrabilidad, ya desde los tiempos de Kant, ha sido a menudo examinada. En nuestro caso, estos problemas adoptan el aspecto de la antinomia entre la lengua y el mundo más allá de los límites de la lengua. El espacio, que se extiende fuera de la lengua y más allá de sus límites, entra en la esfera de ésta y se transforma en "contenido" solamente como elemento constitutivo de la dicotomía contenido/expresión. Hablar de contenido no expresado es un sinsentido.[1] Por eso no se trata de la relación entre contenido y expresión, sino de la contraposición entre el dominio de la lengua, con su contenido y expresión, y el mundo que se extiende más allá de la lengua. En realidad, esta cuestión está vinculada con el segundo problema: la naturaleza de la dinámica lingüística.

La relación entre lengua y realidad extralingüística es uno de los problemas fundamentales. El plano del contenido, en la acepción con la cual introdujo F. de Saussure este concepto, representa una realidad convencional. La lengua crea un mundo propio. Al mismo tiempo, surge la cuestión del grado de

adecuación entre el mundo, creado por la lengua, y el mundo que existe fuera de ella, es decir que se encuentra más allá de sus límites. Este es el antiguo problema, considerado por Kant, del mundo nouménico. En la terminología kantiana el plano del contenido queda definido de la siguiente manera:

> Denomínola *apercepción pura*, para distinguirla de la empírica, o también *apercepción originaria*, porque es aquella autoconciencia que, produciendo la representación *yo pienso* (que tiene que poder acompañar a todas las demás y que es una y la misma en toda conciencia), no puede ser deducida de ninguna otra. A su unidad doy el nombre de *unidad trascendental* de la autoconciencia, para señalar la posibilidad del conocimiento *a priori*, nacido de ella. Pues las múltiples representaciones, que son dadas en una cierta intuición, no serían todas ellas *mis* representaciones, si no perteneciesen todas ellas a una autoconciencia, es decir, que, como representaciones mías (aunque no sea yo consciente de ellas como tales), tienen que conformarse necesariamente con la condición bajo la cual tan sólo *pueden* coexistir en una autoconciencia universal, pues de otro modo no me pertenecerían todas absolutamente.[2]

De esta manera, desde el comienzo se presupone la existencia de dos grados de objetividad: la del mundo que pertenece a la lengua (esto es objetivo desde su punto de vista), y la del mundo que se extiende más allá de los límites de la lengua.[3] Uno de los problemas centrales es el de la traducción del mundo del contenido del sistema (su realidad interna) a la realidad que se encuentra fuera, más allá de los confines de la lengua. Como consecuencia, surgen de este problema dos cuestiones particulares:

1. La necesidad de más de una lengua (mínimo dos) para poder reflejar la realidad que se halla más allá de los límites de aquélla.

2. Lo inevitable del hecho de que el espacio de la realidad no pueda ser abarcado por ninguna lengua separadamente, sino solamente por el conjunto de ellas. La idea de la posibilidad de un solo lenguaje ideal como mecanismo óptimo para la expresión de la realidad, es una ilusión. Para que una estructura mínima pueda funcionar, debe contar con la presencia de dos lenguas y su incapacidad, cada una independientemente de la otra, de abarcar el mundo externo a ella. Tal incapacidad no es una deficiencia, sino condición de existencia, dado que pre-

cisamente ella impone la necesidad del *otro* (de otra persona, de otra lengua, de otra cultura). La idea de que el modelo óptimo esté constituido por una lengua extremadamente perfecta queda así sustituida por la imagen de una estructura dotada al menos de dos, y de hecho por un número impreciso de lenguas diversas, recíprocamente necesarias la una para la otra, por su incapacidad de expresar por separado el mundo. Como estas lenguas se superponen la una a la otra, reflejando de manera diversa la misma cosa, se disponen así sobre un "único plano", formando sobre él límites internos. Su recíproca intraducibilidad (o traducibilidad limitada) es la fuente de la adecuación del objeto extralingüístico a su reflejo en el mundo de las lenguas. La situación de pluralidad de las lenguas es originaria, primaria, pero, más adelante, se crea sobre su base la aspiración a un único lenguaje universal (a una única verdad final). Esta aspiración se convierte en esta realidad secundaria que es creada por la cultura.

Las relaciones entre pluralidad y unidad forman parte de los rasgos fundamentales de la cultura. La realidad lógica y la histórica divergen aquí: la realidad lógica construye el modelo convencional de una abstracción. De ese modo, se introduce un caso único, el cual debe reproducir una unidad ideal. Por eso, para comprender la esencia de la humanidad, la filosofía de la Ilustración modelizaba una imagen del hombre. El movimiento real se desarrollaba por otra vía. Como punto de partida convencional se tomaba el comportamiento gregario y/o el comportamiento heredado genéticamente que no era ni individual ni colectivo, dado que no conocía esta contraposición. Aquello que no entraba en este tipo habitual de comportamiento no era sígnicamente existente. A este comportamiento normal, privado de rasgos, se contraponía solamente el comportamiento de los enfermos, de los heridos, de aquellos que eran percibidos como no existentes. Así, por ejemplo, Tolstoi en *Guerra y Paz* ha mostrado de manera profunda la esencia de esta antigua psicología gregaria, describiendo la muerte de Platon Karataev durante la retirada de los prisioneros rusos junto a la armada francesa en derrota. Pierre Bezuchov, que hace esta dura marcha con él, cesa de percibir al amigo. Hasta el momento en el que un soldado francés mata a Platon Karataev, Pierre lo ve y no lo ve: ocurre una división entre la visión física y la psicológica.

La fase siguiente consiste en el hecho de que el comportamiento atípico se inserta en la conciencia como transgresión posible: monstruosidad, delito, heroísmo. En esta fase sobreviene la división entre el comportamiento individual (anómalo) y el colectivo "normal". Y solamente en la fase siguiente surge la posibilidad de que el comportamiento individual se convierta en ejemplo y norma para el común, y que el comportamiento común funcione como parámetro para evaluar el individual; surge entonces un sistema único, en el cual estas dos posibilidades se realizan como aspectos indivisibles de un único conjunto.

Así, el comportamiento individual y el colectivo surgen simultáneamente como oposiciones recíprocamente necesarias. Les precede el desconocimiento, y en consecuencia, como una "inexistencia" social ya sea de uno como del otro. El primer estadio del conocimiento es provocado por la enfermedad, las heridas, la monstruosidad, o por las periódicas excitaciones fisiológicas (por ejemplo, las del ciclo primaveral). En el curso de estos procesos se delinea la individualidad, la que nuevamente se disuelve en la ausencia de individualidad. Las diferencias constantes y estables de comportamiento (de sexo, de edad) se transforman de fisiológicas en psicológicas solamente con la configuración de la personalidad, es decir, cuando aparece la libertad de elección.

Así, gradualmente psicología y cultura sustraen espacio a la fisiología inconsciente.

Notas

[1] Lo que ha sido dicho no excluye que la expresión pueda ser marcada por un cero significante, estar presente como ausencia: "y lis ' molcanie ponjatno govorit"[y solamente el silencio habla de manera comprensible] [Lotman cita el último verso del poema *Nevrazymoe* [Lo inexpresable] escrito en 1819, cfr. V.A. Zhukovski, *Sobranie sočinenij v. 4t.* [Obras completas en cuatro volúmenes], Moscú-Leningrado 1939, vol. I, p. 337.]

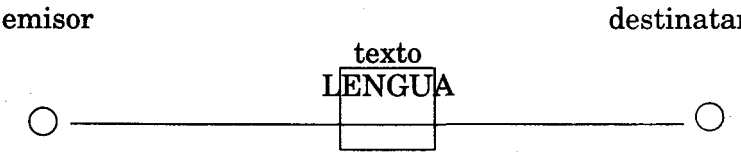
[2] I. Kant. *Crítica de la razón pura*. México, Porrúa, 1976, §16, pp. 81-82. La cursiva es de Kant

[3] Introducimos intencionalmente una cierta transformación en la idea de Kant identificando su "yo" con el sujeto de la lengua.

2

El sistema monolingüístico

El modelo de comunicación, ya tradicional, del tipo:



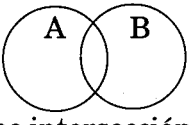
perfeccionado por R.O. Jakobson, ha servido de base a todos los modelos comunicativos. Según este esquema, la finalidad de la comunicación, como sugiere la misma palabra (*communitas:* comunidad, sociabilidad), es lograr precisamente una adecuación en la comunicación: las perturbaciones en ella son consideradas como obstáculos provocados por inevitables imperfecciones técnicas; en un modelo ideal, tal como aparece en el campo teórico, estas imperfecciones pueden ser omitidas. En la base de estas consideraciones se encuentra la transferencia a la realidad lingüística de la abstracción que prevé una identidad completa entre emisor y destinatario. El modelo abstracto de la comunicación sobreentiende no sólo el uso de un mismo código, sino también un mismo volumen de memoria entre el emisor y el destinatario. En realidad, la sustitución del término "lengua" por "código" no es tan inocua como parece. El término "código" conlleva la idea de una estructura creada, artificial, e introducida con un acuerdo instantáneo. El código no supone la historia, esto es, psicológicamente nos orienta hacia el lenguaje artificial, que se presume es el mode-

lo ideal del lenguaje en general. La "lengua", en cambio, inconscientemente suscita en nosotros la representación de la extensión histórica de la existencia. Una lengua es el código más la historia. Esta concepción de la comunicación implica ciertas conclusiones fundamentales. La transmisión de la información dentro de una "estructura sin memoria" garantiza realmente un alto grado de identidad. Si nos representamos al emisor y al destinatario dotados de códigos iguales y totalmente privados de memoria, entonces la comprensión entre ellos será perfecta, pero el valor de la información transmitida será mínimo, y la información misma rigurosamente limitada. Un sistema tal no puede cumplir con todas las diversas funciones que históricamente competen a la lengua. Se puede decir que un emisor y un destinatario, perfectamente idénticos, se comprenderán bien mutuamente uno al otro, pero no tendrán de qué hablar. El ideal de una información de ese tipo se da en la transmisión de órdenes. El modelo de comprensión perfecta no es aplicable ni siquiera a la comunicación interna del hombre consigo mismo, ya que en este último caso se supone el traslado de un intenso diálogo al interior de una misma personalidad. Según las palabras del Fausto goethiano:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen.[1]

En la comunicación humana normal y, aun más, en el funcionamiento normal de la lengua, se parte del presupuesto de una no identidad de base entre hablante y oyente.

En estas condiciones resulta normal una situación de intersección del espacio lingüístico del hablante y el oyente:



En una situación de no intersección la comunicación se presupone imposible, mientras que una total identidad de A y B la vuelve carente de contenido. Así, mientras se admite una determinada intersección de estos espacios, al mismo tiempo se admite también la intersección de dos tendencias contradictorias: la aspiración de facilitar la comprensión, que cons-

tantemente llevará a tentativas de ampliar el campo de la intersección, y la aspiración de acrecentar el valor del mensaje, que se halla unida a la tendencia a ampliar cada vez más las diferencias entre A y B. Por lo tanto, en la comunicación lingüística normal es indispensable introducir el concepto de tensión, de una cierta resistencia de fuerzas, que los espacios A y B oponen uno al otro.

El espacio de intersección de A y B se vuelve el espacio natural para la comunicación, mientras que las partes no en intersección parecerían excluidas del diálogo. También aquí nos encontramos frente a una contradicción: el intercambio de información dentro de los límites de las partes intersectadas del espacio de sentido continúa sufriendo el mismo vicio de la trivialidad. El valor del diálogo resulta unido no a la parte que se intersecta, sino a la transmisión de información entre las partes que no se intersectan. Esto nos pone ante una contradicción insoluble: estamos interesados en la comunicación justamente a causa de esa situación que vuelve difícil la comunicación y, en el límite, la hace imposible. Mejor aún, cuanto más difícil e inadecuada sea la traducción de una parte no intersectada del espacio a la lengua de la otra, más precioso se vuelve, en las relaciones informativas y sociales, el hecho de esta comunicación paradójica. Se puede decir que la traducción de lo intraducible resulta ser, para el portador de información, de un valor elevado. Consideremos los ejemplos, por un lado, de una traducción en la cual las lenguas sean relativamente similares y, por el otro, una en la cual sean diferentes por principio. La traducción, en el primer caso, será relativamente fácil. En el segundo caso, encontrará inevitablemente dificultades y generará una indeterminación de sentido. Así, por ejemplo, si en el primer caso se trata de la traducción de un texto no literario de una lengua natural a otra, entonces la traducción inversa nos devolverá en cierta medida el sentido original. Si, en cambio, se considera el caso de la traducción del lenguaje de la poesía al de la música, entonces una unívoca exactitud de sentido se hace imposible. Esto se refleja en la enorme posibilidad de variantes para el caso la de traducción inversa.[2]

La comunicación lingüística se diseña para nosotros como una tensa intersección de actos lingüísticos adecuados e inadecuados. En cambio, la no comprensión (conversación en

lenguas no completamente idénticas) se presenta como un mecanismo de sentido tan importante como la comprensión. La victoria exclusiva de alguno de estos polos representaría la destrucción de la información que se crea en el campo de su tensión recíproca. Las diferentes formas de contacto— en las cuales la comunicación lingüística usual es colocada en uno de los polos, y la artística en el otro— representan deslizamientos que, desde un punto neutro central, se dirigen ora hacia la facilidad de comprensión ora en la dirección opuesta. Pero la victoria absoluta de uno de estos polos es teóricamente imposible y en la práctica sería funesta. Una situación en la que la unidad mínima generadora de sentido sea no una lengua sino dos, crea toda una cadena de consecuencias. Antes que nada, la misma naturaleza del acto intelectual puede ser descrita en términos de traducción de una lengua a la otra, mientras la realidad extralingüística es ella misma concebida como un tipo de lengua. A ella se adscribe una organización estructural y la posibilidad potencial de aparecer como contenido de un conjunto heterogéneo de expresiones.

Notas

[1] J.W. Goethe, *Faust*, Leipzig, 1982, pp. 51-52 ["Dos almas, ¡ay!, anidan en mi pecho, y la una pugna por separarse de la otra"] [Fausto, trad. al español de Rafael Cansinos Assens, de editorial Aguilar, reproducido por Biblioteca Básica Universal, Bs. As., CEAL, 1968, p. 31.]

[2] El caso de la traducción del lenguaje de la prosa literaria al lenguaje del cine es una de las realizaciones más complejas de la segunda variante, ya que la afinidad entre el lenguaje de la prosa literaria y el cine es ilusoria. Las dificultades aquí no disminuyen sino que aumentan. Ignorar esto constituye la fuente de numerosos fracasos que se verifican en las realizaciones de versiones cinematográficas.

3

El progreso gradual

El movimiento hacia adelante se realiza por dos vías. Nuestros órganos de los sentidos reaccionan frente a pequeños estímulos, que en el nivel de la conciencia son percibidos como un movimiento continuo. En este sentido la continuidad es una previsiblidad implícita. Su contrario es la imprevisibilidad, el cambio realizado en las modalidades de la explosión. El desarrollo previsible se presenta en este escenario como una forma de movimiento significativamente menos importante.

La imprevisibilidad de los procesos explosivos no es absolutamente la única vía hacia lo nuevo. Por el contrario, esferas enteras de la cultura pueden realizar su propio movimiento sólo bajo la forma de cambios graduales. Dado que los procesos graduales y los explosivos representan una antítesis, existen sólo por su relación de reciprocidad. La anulación de uno de los polos llevaría a la desaparición del otro. Todos los procesos dinámicos explosivos a los que nos hemos referido en el capítulo anterior, se realizan en un complejo diálogo dinámico con los mecanismos de estabilización. No debe conducir a error el hecho de que en la realidad histórica aparezcan como enemigos, tendientes al total aniquilamiento del polo opuesto. Esto sería funesto para la cultura. Por fortuna resulta imposible de realizar. Aun cuando los hombres estén firmemente convencidos de realizar en la práctica alguna teoría ideal, la esfera práctica incluye en sí también las tendencias opuestas: éstas pueden adoptar formas monstruosas pero nunca ser anuladas.

Los procesos graduales se hallan dotados de una potente fuerza propulsora. En este sentido es interesante la correlación entre los descubrimientos científicos y las realizaciones técnicas. Las más grandes ideas científicas son, en un cierto sentido, afines al arte: su origen es similar a una explosión. En cambio, la realización técnica de nuevas ideas se desarrolla según las leyes de la dinámica gradual. Por ello las ideas científicas pueden adelantarse a los tiempos. Ciertamente también la técnica conoce casos en los que sus posibilidades permanecieron incomprendidas (por ejemplo, en la antigua China, el uso de la pólvora en la práctica pirotécnica). De todos modos, en conjunto, es propio del progreso técnico ser poderosamente estimulado por la necesidad práctica. Por eso, lo nuevo en la técnica es la realización de aquello que se esperaba, mientras que lo nuevo en la ciencia y en el arte es la realización de lo inesperado. De allí se deriva también la consecuencia particular por la cual en la frase convencional "ciencia y técnica", la conjunción *y* no es signo de una armonía ideal. Al contrario, se encuentra en el límite de un profundo conflicto. En este sentido es muy significativa la posición de los historiadores de la escuela de la *longue durée*. Gracias a su esfuerzo, los lentos procesos graduales han sido introducidos como los que componen la trama de fondo de la historia. El desarrollo de la técnica, de los modos de vivir, del comercio, han llevado a segundo plano tanto las vicisitudes políticas como los fenómenos del arte. En el interesante e innovador libro *La civilisation de la Renaissance,*[1] Jean Delumeau realiza un cuidadoso análisis de aquellas esferas de la realidad histórica que se organizan por medio de procesos dinámicos graduales. El autor examina los descubrimientos geográficos, el rol del progreso técnico, del comercio, los cambios en las formas de producción y el desarrollo de las finanzas. Los inventos técnicos y hasta los descubrimientos históricos forman parte de este monumental cuadro del movimiento general diseñado por la mano de Delumeau, que aparece frente a nosotros como el fluir de la corriente de un río largo y poderoso. La personalidad aislada con sus descubrimientos e invenciones se realiza sólo en la medida en que se abandona a la fuerza de tal corriente. Un campo minado, con imprevisibles puntos de explosión, y un río en primavera, con su potente pero orientado fluir: éstas son las dos imágenes que surgen en la conciencia del histo-

riador que estudia los procesos dinámicos explosivos y graduales.

La necesidad recíproca de estas dos tendencias estructurales no las anula sino que las evidencia claramente su mutuo condicionamiento. Una no existe sin la otra. Aun cuando, desde el punto de vista subjetivo de cada una de ellas, la otra representa un obstáculo, que es necesario superar, y un enemigo, que se debe intentar anular. Así, desde el punto de vista de la posición "explosiva", la posición opuesta se presenta como la encarnación de todo un conjunto de cualidades negativas. Un ejemplo límite podría ser el modo en el que eran considerados los *postepenovcy* (el término es de I.S. Turguenev)[2] por los nihilistas o los liberales por los revolucionarios. Pero esta misma contraposición puede ser traducida, en la lengua de la antítesis romántica, como "el genio y la locura". Bulwer-Lytton reproduce un diálogo entre un auténtico dandy y un vulgar imitador del dandismo: un diálogo entre un genio de la moda y su patético imitador.

> "Cierto –concordó Russelton, entrometiéndose en la conversación sobre las relaciones entre el auténtico dandy y su sastre–, es cierto: Stultz pretende hacer gentileshombres y no chaquetas, sus prendas mejoran con pretensión de nobleza y eso es una vulgaridad espantosa. Una chaqueta obra de Stultz se reconoce donde sea, infaliblemente. Esto es suficiente para que se la rechace. Si un hombre puede ser reconocido por el inmutable y por añadidura nada original corte de su traje, entonces no hace falta ni siquiera hablar de él. Dadme un hombre que cree al sastre y no un sastre que cree al hombre."
>
> "De acuerdo, por Júpiter", gritó sir Willogby, vestido tan mal, como mal son servidas las cenas en casa de lord E.... "¡Totalmente de acuerdo! Yo siempre he persuadido a mis *schneiders* a coserme los trajes sin seguir la moda, pero tampoco contrariándola; a no copiar mis chaquetas de aquellas de los otros, sino a coserlas de acuerdo con mi constitución, y no como un triángulo isósceles. Mirad si no esta chaqueta", y sir Willoghby Townshend se enderezó y se cuadró para que pudiéramos admirar su vestuario. "¡Una chaqueta!" exclamó Russelton, con el rostro en actitud de ingenuo estupor, y con recelo aferró con dos dedos el borde de la solapa. "¿Una chaqueta, sir Willoghby? ¿Usted llama a *esta cosa* una chaqueta?"[3]

Son posibles dos puntos de vista sobre sir Willoghby: desde el punto de vista del auténtico dandismo él es un imitador y

un simio, pero desde el punto de vista de su público es un dandy, que destruye las normas usuales y crea otras nuevas. De este modo surge el problema de la diferencia entre la auténtica explosión y la que es imitación de la explosión como forma de la estructura antiexplosiva. Tal es la relación entre Pechorin y Grushnicki,[4] entre Lermontov y Martynov. Con relación a esto Belinski construyó la crítica que usó contra Marlinski. Las acusaciones recíprocas que los hombres de la explosión y los *postepenovcy* se hacen son las de extravagancia y vulgaridad. El estancamiento establecido en la sociedad rusa después de la derrota de los decabristas, con las represiones de la censura, la muerte de Pushkin, el aislamiento voluntario de Baratynski, generó una ola de aparente innovación. Fueron los escritores más ligados a la vulgaridad del gusto del lector medio los que imitaron un impetuoso innovacionismo. La vulgaridad se estilizaba debajo de la apariencia de originalidad. El emblema de tal autoenmascaramiento se halla impreso en los filmes tardíos de Eisenstein. Sin embargo, en los modelos secundarios complejos, los acusadores intercambian espadas como Hamlet y Laertes y entonces surge el refinado:

Byt´ znamenitym nekrasivo.
(Ser renombrados no es bello.)[5]

Pasternak, en sustancia, desarrolla la representación pushkiniana de la poeticidad de lo cotidiano, visto como bajo para el sentido elevado.

Si se renuncia a los juicios de valor, entonces nos hallamos frente a dos aspectos de un mismo proceso, recíprocamente indispensables y que continuamente se suceden el uno al otro en la unidad del desarrollo dinámico. La complejidad contradictoria del proceso histórico activa ya sea una o la otra forma. En el momento actual, en el ámbito de la civilización europea (incluidas América y Rusia), se asiste a un descrédito general de la idea de explosión. La humanidad ha vivido entre los siglos XVIII y XX un proceso que puede describirse como realización de una metáfora: los procesos socioculturales se encuentran bajo el influjo de la imagen de la explosión no como concepto filosófico, sino en su vulgar correlación con la explosión de la pólvora, de la dinamita o del núcleo atómico. La explosión como

fenómeno físico, transferible sólo metafóricamente a otros procesos, ha sido identificada por el hombre contemporáneo con ideas de devastación y se ha vuelto símbolo de destrucción. Pero si en la base de nuestras representaciones de hoy estuviera la asociación con las épocas de los grandes descubrimientos, como el Renacimiento, o en general con el arte, entonces el concepto de explosión evocaría en nosotros fenómenos como el nacimiento de una nueva criatura viviente o cualquier otra transformación creativa de la estructura de la vida.

En la herencia crítico-literaria de Belinski se halla contenida una idea algo insólita, puesta en evidencia por primera vez por N.I. Mordovchenko,[6] quien la analizó históricamente. Se trata de la contraposición entre genios y hombres de talento, y entre literatura y publicidad. Los genios —los creadores de arte— son imprevisibles en su creación y no se someten a la influencia directriz de la crítica. Al mismo tiempo, entre genio y lector hay siempre una cierta *nedostupnaja certa* [rasgo inaccesible], según la expresión de Pushkin.[7] La incomprensión por parte del lector de una actividad creadora genial no es una excepción sino la norma. De ello sacaba Belinski una audaz conclusión: el genio, que trabaja para la eternidad y la posteridad, no sólo puede ser incomprendido por sus contemporáneos, sino también puede serles inútil. Su utilidad se esconde en la proyección histórica. Pero los contemporáneos tienen necesidad del arte, aunque no sea tan profundo ni tan duradero, debe ser idóneo para ser percibido en su momento por el lector. Esta idea de Belinski se adecua bien a la antítesis de los procesos "explosivos" y "graduales". De ella surge todavía una particularidad más. Para poder ser asimilado por sus contemporáneos, un proceso debe tener un carácter gradual, pero al mismo tiempo el contemporáneo aspira a los momentos de explosión para él inaccesibles, por lo menos en el arte. El lector querría que su autor fuese un genio, pero además desearía que las obras de este autor fuesen comprensibles. Así surgen los Kukolnik o Benediktov: escritores que ocupan el puesto vacante del genio y son sólo una imitación. Un "genio accesible" de este tipo alegra al lector con la comprensibilidad de su creación, y al crítico con su previsibilidad. El crítico, que indica infaliblemente el recorrido futuro de un escritor así, es propenso a adscribir esto a su propia perspicacia. En este sentido, la prosa de Marlinski,[8] antitética de la de Mérimée o de la

de Lermontov, se puede analizar como una orientación particular hacia el nivel del lector. Esto es más interesante aún porque la posición romántica de Marlinski lo colocaba "más allá de la vulgaridad" y exigía que el romanticismo se hallara unido a la derrisión sterniana del lector. En este caso, la cuestión no puede ser reconducida a la contraposición de una dirección artística con otra, dado que esta disposición a dos escalones de la auténtica explosión se manifiesta en diversas fases del arte y es propia no sólo del arte. El mismo Belinski, cuando fundó la "escuela natural", trataba a los escritores de esta dirección como *belletristy*, creadores de un arte necesario al lector y planteado en un nivel para él comprensible. Entonces, entre la literatura y la *belletristika*[9] existe la misma distancia que separa el momento de la explosión de una nueva fase de desarrollo gradual que surge sobre la base de aquélla. En esencia, se dan procesos análogos también en el campo del conocimiento. Con un cierto convencionalismo se los puede definir como la contraposición entre ciencia teórica y técnica.

Notas

[1] J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, París, 1984. Es por demás significativo que el autor dedique su libro a la *civilisation* y no a la cultura. Podemos interpretar esta contraposición como antítesis entre procesos graduales y explosivos.

[2] [Literalmente "gradualistas". Acerca del sentido en el que este término es usado por Turguenev véase, por ejemplo, su carta al redactor de *Vestnik Evropy* (El mensajero de Europa), publicada con la fecha del 2 de enero de 1880, en la cual, defendiéndose de la acusación de cortejar a la juventud nihilista, escribe: "A los ojos de nuestra juventud (...) he sido siempre y sigo siendo ahora un *postepenovec,* un liberal de antigua estampa en el sentido inglés, dinástico, un hombre que espera las reformas *solamente de lo alto*, contrario por principio a la revolución (...) Y la juventud tenía razón..."

Cfr. I.S. Turguenev, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem* (Recopilación completa de las obras y de las cartas), Moscú-Leningrado, 1960-1968, vol. XV, pp. 184-185.]

[3] E. Bulwer-Lytton, *Pelem, ili priključenija džentel'mena* [Pelham , o las aventuras de un gentilhombre], Moscú, 1958, pp. 194-195.

[4] [Personajes de *Un héroe de nuestro tiempo* de Lermontov. Buenos Aires, México, Espasa Calpe, 3ª ed. 1945.]

[5] [La poesía fue publicada por primera vez en 1956 con el título *Byt'znamenitym* (Ser renombrados); cfr. B.L. Pasternak, *Sobranie sočinenij v 5 tomach* (Recopilación de la obra en cinco volúmenes), Moscú, 1989.]

[6] N.I. Mordovchenko, *Belinskij- teoretik i organizator natural'noj školy* [Belinski teórico y organizador de la escuela natural], en *Belinskij i russkaja literatura ego vremeni* [Belinski y la literatura rusa de su tiempo], Moscú-Leningrado, 1950.

[7] [La expresión es cita del poema *Pod nebom golubym strany svoej rodnoj* [Bajo el cielo azul de su pueblo natal], 1826; cfr. A. S. Pushkin, *Polnoe sobranie sočinenij v 16-i tomach* (Recopilación completa de las obras en 16 volúmenes), de. An Sssr, Moscú-Leningrado, 1937-1949, vol III, p. 20.]

[8] [Seudónimo de Aleksandr Aleksandrovich Bestuzhev (1797-1837); véase el retrato de Marlinski trazado por Turguenev en el relato *Stuk...Stuk...Stuk* (Toc...Toc...Toc...): "(...) en los años treinta era famoso como ningún otro, y Pushkin, según las ideas de la juventud de entonces, no podía ser parangonado con él. Este no sólo gozaba de la fama de primer escritor ruso, sino también (...) había logrado imprimir su impronta a la generación que le era contemporánea. Los héroes a la Marlinski se encontraban por todos lados, especialmente en provincia y entre los oficiales de la armada y la artillería; éstos conversaban y se escribían usando la lengua de Marlinski. (...) Justamente por ellos comenzó a usarse el sobrenombre "fatal". Este tipo, como es sabido, se conservó largamente, hasta los tiempos de Pechorin. ¿Qué cosas se hallaban fuera de este tipo? El byronismo y el romanticismo, y los recuerdos de la Revolución Francesa, y la memoria de los decabristas, y la adoración por Napoleón, (...) y después las poses y las frases y la angustia de la vacuidad, (...) la ignorancia es una máscara aristocrática, y la elegancia de los jueguitos".

Cfr.I.S. Turguenev, *Sočinenija* (Obras), Moscú-Leningrado, 1965, vol. X, pp. 266-267.]

[9] [El término *belletristika* entró en el léxico ruso hacia el final de los años treinta del siglo XIX como préstamo del francés *belles-lettres*, manteniendo el sentido de la palabra de origen. Pero pronto asume el significado de literatura "liviana" por oposición a los clásicos de la literatura. En los escritos de Belinski de los años cuarenta, en cambio, el término se refiere a obras con un especial carácter didáctico o de denuncia social, y es usado en oposición al término "arte": "(...) una comedia (de costrumbres), según su valor, puede pertenecer ya sea al arte ya sea a la belletristika, oscilando entre estos dos sectores de la literatura".

Cfr. *Razdelenie poezii na rody i vidy* (La división de la poesía en diferentes géneros y especies) 1841, en V.G. Belinski, *Sobranie sočinenij v 13 tomach* (Obras completas), Moscú, 1978, vol. III, p. 345.]

4

Discontinuo y continuo

Hasta aquí hemos prestado atención a la correlación de los momentos de explosión y de desarrollo gradual considerándolos dos fases, que se suceden una a la otra. Sin embargo, sus relaciones se desarrollan también en el espacio sincrónico. En la dinámica del desarrollo cultural uno y otro se relacionan no sólo por su sucesión, sino también como un solo mecanismo que opera simultáneamente. La cultura, en tanto conjunto complejo, está formada por estratos que se desarrollan a diversa velocidad, de modo que cualquier corte sincrónico muestra la simultánea presencia de varios estados. Las explosiones en algunos estratos pueden unirse a un desarrollo gradual en otros. Esto, sin embargo, no excluye su interacción. Así, por ejemplo, la dinámica de los procesos, en la esfera de la lengua y de la política, de la moral y de la moda, demuestran las diferentes velocidades de movimiento de estos procesos. Y aunque los procesos más veloces puedan influir de modo que aceleran aquellos más lentos, y estos últimos puedan apropiarse de la autodenominación de los más veloces y acelerar así el propio desarrollo, su dinámica no es sincrónica. Aun más importante es la combinación simultánea, en varias esferas de la cultura, de procesos explosivos y procesos graduales. La cuestión se complica por las autodenominaciones inadecuadas que tales procesos se atribuyen. Ello normalmente induce a los investigadores a cometer errores. Así, es muy frecuente que reduzcan la sincronía a unidad estructural, e interpreten la agresión de una autodenominación cualquiera como instauración de una unidad estructural. Primero la oleada de autodenominación, y después la segunda oleada, la de la ter-

minología de investigación, unifican artificialmente el cuadro del proceso, aplanando las contradicciones de las estructuras. Mientras es justamente en estas contradicciones donde se encierran los mecanismos de la dinámica.

Tanto los procesos explosivos como los graduales asumen importantes funciones en una estructura en funcionamiento sincrónico: unos aseguran la innovación, otros, la continuidad. En la autoevaluación de los contemporáneos, estas tendencias son vividas como hostiles, y la lucha entre ellos es pensada como una batalla hasta la última gota de sangre. En realidad, ellas son las dos únicas partes de un único y coherente mecanismo de la estructura sincrónica. La agresividad de una de ellas no sofoca sino que estimula el desarrollo de la tendencia opuesta.

Así, por ejemplo, la agresividad de la vía Karamzin-Zhukovski en los comienzos del siglo XIX estimulaba la agresividad y el desarrollo de la vía Shishkov-Katenin-Griboedov. La marcha victoriosa del "antirromanticismo" de Balzac y Flaubert se unía sincrónicamente con la floritura del romanticismo de Hugo.

La intersección de diferentes organizaciones estructurales se vuelve fuente de dinámica. Hasta que un texto artístico conserva su ser en funcionamiento para el público, representa un sistema dinámico. El estructuralismo tradicional se basaba en un principio formulado ya por los formalistas rusos: el texto era considerado como un sistema cerrado, autosuficiente, organizado de manera sincrónica. Era presentado como aislado no sólo en el tiempo, del pasado y del futuro, sino también espacialmente, del público y de todo aquello que se situara fuera del mismo texto.

La fase contemporánea del análisis estructural-semiótico ha vuelto más complejos estos principios. En el tiempo, el texto es percibido como una imagen establecida sui generis, un momento fijado artificialmente entre el pasado y el futuro. La relación entre éstos no es simétrica. El pasado se deja aferrar en dos manifestaciones: en la memoria directa del texto, encarnada en su estructura interna, en su inevitable contradicción, en la lucha inmanente con el sincronismo interno; y externamente, como correlación con la memoria extratextual. El espectador, colocándose con el pensamiento en aquel "tiempo presente", que es realizado en el texto (por ejemplo, en ese cuadro *dado*, en el momento en el cual yo lo miro), es como si

volviese su propia mirada hacia el pasado, que se condensa como un cono que apoya su punta en el tiempo presente. Volviéndose al futuro, el público se abisma en un haz de posibilidades que no han cumplido aún con su elección potencial. El desconocimiento del futuro permite atribuir un significado a todo. El célebre fusil de Chejov que, según la indicación del escritor mismo, después de aparecer en el comienzo de una obra teatral, debe necesariamente ser disparado al final, de ningún modo se dispara siempre. La regla de Chejov tenía sentido solamente en el ámbito de un género definido, además ya cristalizado definitivamente. En realidad, precisamente el hecho de no saber si el fusil será disparado o no, si el disparo provocará una herida mortal o si solamente cae un tarro, que imita el sonido, confiere significación a la trama.[1]

La indeterminación del futuro posee, sin embargo, límites propios aunque sean borrosos. De él se excluye aquello que, en los límites de un sistema dado, evidentemente no puede entrar en él. El futuro se presenta como el espacio de los estados posibles. La relación entre presente y futuro se configura en el modo siguiente. El presente es un estallido de espacio de sentido todavía no desplegado. Contiene en sí todas las posibilidades de las vías de desarrollo futuras. Es importante subrayar que la elección de una de ellas no está determinada ni por las leyes ni por la causalidad , ni por la probabilidad: en el momento de la explosión estos mecanismos se vuelven totalmente inactivos. La elección del futuro se realiza como casualidad. Por ello posee una alto grado de valor informativo. Al mismo tiempo el momento de la elección significa o bien la exclusión de aquellas vías que están destinadas a permanecer sólo en potencia como posibles, o bien el momento en el cual las leyes de las relaciones de causa y efecto entran nuevamente en vigor.

El momento de la explosión es también el lugar de brusco aumento de informatividad de todo el sistema. La curva de desarrollo salta aquí a una vía completamente nueva, imprevisible y más compleja. Puede volverse el elemento dominante —que surge como resultado de la explosión y determina el movimiento futuro— cualquier elemento del sistema, o hasta un elemento de otro sistema, casualmente atraído por la explosión en la trama de las posibilidades del movimiento futu-

ro. Sin embargo, en la fase siguiente, este elemento casual crea ya una cadena de acontecimientos predecibles. La muerte de un soldado, provocada por una esquirla de proyectil casualmente cruzándose con él, quiebra toda una cadena de acontecimientos futuros potencialmente posibles. El mayor de los hermanos Turguenev murió, justo en los comienzos de su actividad, por una enfermedad casual. Según las palabras de Kiuchelbeker, este joven genial, cuyo talento habría podido parangonarse con el de Pushkin, hubiera dejado una huella profunda en la literatura rusa. Aquí pueden recordarse las palabras de Pushkin sobre Lenski:

Ego umolknuvšaja lira
Glubokij, nepreryvnyj zvon
V vekach podnjat' mogla.

(Su lira enmudecida
podía tener en los siglos
un eco sonoro e ininterrumpido.)[2]

Cancelando el momento de la imprevisibilidad del proceso histórico, lo volvemos completamente redundante. Desde la posición de un portador de la Razón, que tenga con respecto al proceso un punto de vista externo (tal como puede ser Dios, Hegel o cualquier filósofo que disponga de "un método científico único"), este movimiento carece de información. Al mismo tiempo, todas las tentativas de pronosticar el futuro en sus momentos cardinales explosivos demuestran la imposibilidad de una previsión unívoca de los bruscos giros de la historia. El proceso histórico puede parangonarse a un experimento. Sin embargo, no se trata de la demostración de una experiencia que un profesor de física muestra a su auditorio, conociendo el resultado por anticipado. Es el experimento que un hombre de ciencia realiza con el fin de descubrir las leyes todavía desconocidas para él. Desde nuestro punto de vista el Experimentador Supremo no es un pedagogo que exhibe su propio conocimiento, sino un investigador que revela la información espontánea de la propia experiencia.

El momento de agotamiento de la explosión es un punto de inflexión del proceso. En la esfera de la historia éste no es solamente el momento de partida del desarrollo futuro, sino

también el lugar del autoconocimiento en el que se empalman los mecanismos de la historia que deben clarificar a la historia misma aquello que ha sucedido.

El desarrollo que sigue parece hacernos volver atrás en la conciencia, al punto de partida de la explosión. Lo sucedido conquista una nueva realidad reflejándose en las representaciones del observador. Además sobreviene una radical transformación del suceso: aquello que llega casualmente, como hemos visto, aparece como el único desarrollo posible. La imprevisibilidad es sustituida en la conciencia del observador por la regularidad. Desde este punto de vista la elección es una ficción, pues "objetivamente" ha sido predeterminada por todo el movimiento de causa y efecto de los eventos precedentes. Tal proceso se verifica cuando la compleja trama de acontecimientos determinados de manera causal y aquellos casuales, llamada "historia", se vuelve objeto de descripción de los contemporáneos primero, y de los historiadores, luego. Este pliego doble de descripciones tiene como fin eliminar la casualidad en la irrupción de los acontecimientos. Una sustitución de este tipo se realiza fácilmente en aquellas esferas de la historia en las que domina la gradualidad y los eventos explosivos desempeñan un papel mínimo. Allí, en primer lugar, la acción se desarrolla de la manera más lenta posible y, en segundo lugar, la personalidad individual desempeña un papel reducido. De este modo, la descripción de la historia desarrollada por los historiadores de la escuela francesa *L'histoire nouvelle* proporciona los resultados más convincentes en el estudio de los procesos lentos y graduales. Al mismo tiempo resulta normal que la historia de la técnica suela percibirse como anónima. Los cuadros se recuerdan con el nombre del artista pero las marcas de automóvil con el de las casas productoras y los nombres de los modelos. En el relato de Chejov "Passazir I-go klassa" ["El pasajero de primera clase"], el protagonista, un ingeniero de muy buena carrera, que ha construido muchos puentes durante su vida, autor de una serie de descubrimientos técnicos, se lamenta del hecho de que su nombre no sea conocido por el público.

> En el curso de mi vida he construido en varias parte de Rusia una veintena de puentes bellísimos, he organizado los acueductos de tres pequeñas ciudades, he trabajado en Rusia, en Inglaterra, en

Bélgica...En segundo lugar, he escrito muchos artículos especiales sobre cuestiones de mi competencia (...), he descubierto métodos nuevos para obtener ciertos ácidos orgánicos: encontraréis mi nombre en todos los manuales extranjeros de química. (...) No quiero abusar de vuestra atención enumerando todos mis trabajos y méritos, diré solamente que he hecho mucho más que algunos que son célebres. ¿Y entonces? Ya soy viejo, pronto me tocará irme al otro mundo, y en cuanto a notoriedad, estoy como aquel perro negro allá abajo, que corre sobre el terraplén.[3]

Inmediatamente el protagonista del relato se indigna ante el hecho de que su amante, una cantante de provincia sin talento, goce de una amplia popularidad y su nombre aparezca repetidamente en los periódicos:

Una muchacha vacía, caprichosa, ávida, y por añadidura una tonta.

El protagonista cuenta con indignación el siguiente episodio:

Recuerdo como si fuera hoy. Se celebraba la solemne apertura del tráfico por el nuevo puente. [...] "¡Eh, pensaba, ahora todo el público me comerá con los ojos! ¿Dónde podré esconderme?" Pero me sentía nervioso en vano, señor mío.

El protagonista no ha atraído la atención del público.

De repente veo que el público se agita allá abajo...Los rostros sonríen, las espaldas se mueven. "Probablemente me han visto", pienso.[4] Y de qué manera. ¡Fíjate bien![4]

La animación del público se debía a la aparición de aquella misma cantante acerca de la cual él se había expresado en forma tan irónica. El protagonista del relato comprende la ignorancia y la falta de urbanidad del público. Es cierto también que ella se encuentra de inmediato en ridículo en tanto no ha escuchado nunca nombrar a su interlocutor, que se revela como un eminente científico. El narrador se lamenta de la injusticia. Sin embargo, las raíces del fenómeno, recogido por Chejov, son más profundas. No solamente la superficialidad y la falta de cultura de la sociedad son las causas de la injusticia subrayada por Chejov. El hecho es que hasta la crea-

ción en una mala cantante es de naturaleza personal, mientras la creación —aunque se trate de un ingeniero con una gran capacidad— es como si se disolviese en el progreso general anónimo de la técnica. Si el puente se hubiera derrumbado, seguramente habrían recordado el apellido del ingeniero, porque hubiera sido un acontecimiento fuera de lo común. Un puente bien realizado se disuelve en el flujo general del nivel adecuado de la técnica. Sus cualidades, si no son extraordinarias, no son notadas por nadie. El desarrollo de la técnica es previsible en sus rasgos generales, y esto se demuestra, por ejemplo, en las mejores obras de ciencia ficción. Hasta que un descubrimiento no se incluye en un proceso regular de desarrollo coherente, no es asimilado por la técnica.

Y así, el momento de la explosión indica el inicio de una nueva fase. En los procesos que se cumplen con la participación activa de los mecanismos de autoconciencia, éste es un momento crucial. Es como si la conciencia retrocediese al momento precedente a la explosión, e interpretase retrospectivamente todo lo sucedido. El proceso en desarrollo es realmente sustituido por este modelo, generado por la conciencia de un partícipe de la acción. Sobreviene una transformación retrospectiva. Lo sucedido se proclama como lo único posible: "fundamental, históricamente predeterminado". Lo que no ha sucedido es interpretado como algo imposible. A la casualidad se le atribuye el peso de lo que es normal e inevitable.

Asumida esta forma, los acontecimientos se trasladan a la memoria del historiador. Este los recibe ya transformados por el influjo de la selección primaria de la memoria. Resulta particularmente importante que en su material sean aisladas todas las casualidades y la explosión sea transformada en un desarrollo regular lineal. Cuando se contempla la idea de explosión, su contenido resulta drásticamente cambiado: allí se incluye la representación de la energía y de la velocidad del acontecimiento, de la superación de la resistencia de las fuerzas contrastantes, pero resulta decididamente excluida la idea de la imprevisibilidad de los resultados de la elección de una entre las muchas posibilidades. De este modo, se excluye del concepto de explosión el momento de la informatividad: éste es sustituido por el fatalismo.

La mirada del historiador es un proceso secundario de transformación retrospectiva. El historiador mira el acontecimien-

to con una mirada dirigida desde el presente al pasado. Esta mirada, por su naturaleza misma, transforma el objeto de la descripción. El cuadro de los acontecimientos, caóticos para el simple observador, sale de las manos del historiador ulteriormente organizado. Es propio del historiador partir de la inevitabilidad de aquello que ha sucedido. Pero su actividad creativa se manifiesta en otro lado: partiendo de la multiplicidad de los hechos conservados por la memoria él construye una línea de sucesión que se dirige con la máxima atención al punto de llegada. Este punto, en la base del cual está la casualidad, recubierto en la superficie de una trama de conjeturas arbitrarias y de nexos de causa y efecto pseudoconvincentes, adquiere en la pluma del historiador un carácter casi místico. En eso se observa el triunfo de la predestinación divina o histórica y el momento que otorga sentido a todo el proceso precedente. En la historia se introduce el concepto de meta, que objetivamente es completamente extraño a ella. En su momento, Ignacio de Loyola tuvo la audacia de afirmar que el fin justifica los medios, pero este principio ya era vigente antes de la aparición de los jesuitas, y guiaba a personas que nunca oyeron hablar de los jesuitas ni jamás pensaron en ellos. Se halla en la base de la justificación de la Historia y de la introducción en ella de un sentido supremo. Sin embargo, éste es un hecho de la historia, y no un instrumento para su conocimiento. Y no por nada cada acontecimiento similar, "la sal de la sal" de la historia, resulta anulado por la explosión subsiguiente y abandonado al olvido. La realidad consiste en otra cosa.

En el momento de la explosión las ideas escatológicas, como la afirmación de la proximidad del Juicio Universal, de la revolución mundial —independientemente del hecho de que ésta comience en París o en San Petersburgo— y otros hechos históricos análogos son importantes no porque generen la "última y decisiva batalla" de la cual debe surgir el reino de Dios sobre la tierra, sino porque suscitan una tensión inaudita de las fuerzas polares e introducen la dinámica de aquellos estratos de la historia que parecían inmóviles. Es propio del hombre evaluar estos momentos según categorías habituales, positivas y negativas. Al historiador le corresponde señalarlo y volverlo objeto de estudio con el grado de objetividad que le sea posible.

Notas

[1] [Lotman alude aquí al final del drama de Chejov *La gaviota*]:

(Se oye un disparo fuera de escena y a la derecha. Todos se estremecen.)

ARKADINA: ¿Qué ha sido?

DORN: No es nada. ¡Seguramente ha estallado algo en mi botiquín...! ¡No se preocupen! (Sale por la puerta de la derecha regresando medio minuto después.) ¡Lo que me imaginaba! Ha explotado una botella de éter. (Canturrea.) "¡Ante ti otra vez estoy fascinado!"

RKADINA: (Sentándose a la mesa.) ¡Uf, qué susto me he dado!... Me acordé de pronto de cuando... (Se cubre el rostro con las manos.) Por un momento hasta se me nubló la vista.

DORN: (A Trigorin, mientras hojea una revista.) Hace aproximadamente dos meses tenía aquí un artículo..., una carta de América. Y quería preguntarle algo sobre ella. (Lo toma del brazo y lo atrae hacia la candileja.) Es una cuestión en la que estoy muy interesado... (Bajando la voz.) Saque a Irena Nikolayevna de aquí. ¡Konstantin Gavrilovich se ha pegado un tiro!

A. Chejov, véase *La gaviota* en *Novelas, Teatro, Cuentos*, Madrid, Edaf Edic., 1970.

[2] [Cita de *Eugenio Oneguin*, cap. VI, de A.S. Pushkin. Lenski, en la "novela en versos" pushkiniana es un joven poeta que, incitado por los celos, desafía a su amigo Eugenio y es muerto por éste en un duelo.][*Eugenio Oneguin*. Barcelona, Bruguera, 1970]

[3] A.P. Chejov, *Poln.sobr. soč.i pisem v 30-ti t.*, Nauka, Moscú, 1976, vol.V., p. 271.

[4] *Ibid*, p. 272.

5

La intersección semántica como explosión del sentido. La inspiración

El problema de la intersección de los espacios de sentido se complica por el hecho de que los límites diseñados por nosotros en el papel representan una particular metáfora visual y no un modelo exacto de este objeto. Cuando lo metafórico aparece bajo la máscara de modelos y de definiciones científicas, es particularmente insidioso. Cualquier espacio de sentido puede ser sólo metafóricamente representado como un espacio bidimensional con límites netos y unívocos. Más acorde con lo real es la representación de una cierta masa de sentidos cuyos límites están formados por la multiplicidad de usos individuales. Metafóricamente pueden ser parangonados a los límites del espacio sobre un mapa: durante el movimiento real a través de la localidad geográfica la línea se ensancha: en el lugar de una línea neta hay una mancha. Las intersecciones de los espacios de sentido, que generan un sentido nuevo, están ligadas a la conciencia individual. Con la difusión sobre todo el espacio de una lengua dada, tales intersecciones forman las consabidas metáforas lingüísticas. Estas últimas son hechos de la lengua común de la colectividad. En el otro polo se encuentran las metáforas artísticas. También aquí el espacio de sentido no es unívoco: las metáforas-clisé, comunes a algunas escuelas literarias o a determinados períodos, las metáforas que pasan gradualmente de un campo trivial al campo de la creación individual ilustran diversos grados de inter-

sección de sentido. El grado extremo está representado, en este caso, por la metáfora, innovadora por principio, que es evaluada por los portadores del sentido tradicional como arbitraria y ofensiva a su sentido de la razón; la metáfora chocante es siempre el resultado de un acto creativo, cosa que no le impide transformarse enseguida en una metáfora de uso corriente y hasta trivial. El proceso de "envejecimiento" de los diversos métodos de generación de sentido, constantemente activo, es compensado, por un lado, por la introducción y el uso de nuevas estructuras generadoras de sentido, antes prohibidas; y por el otro, por el rejuvenecimiento de las viejas, ya olvidadas. La formación de sentido individual es aquel proceso que, en la exposición no muy precisa de Tinianov de una expresión de Lomonosov, se define como "conexiones de ideas un poco lejanas",[1] o, según la expresión de Zhukovski,

> zrimo ei (duše) v minutu stalo
> nezrimoe s davnišnich por.
>
> [deviene visible (al alma) en un minuto
> aquello que era invisible desde tiempos remotos.][2]

La composición, bajo el influjo de una cierta tensión creativa, de lo que no se puede reunir en un conjunto, define a la inspiración. Pushkin, con la claridad de definición que le era propia, rechazaba tajantemente la fórmula romántica de Kiuchelbeker, que identificaba *inspiración* con *entusiasmo*:

> *¿La inspiración?* La inspiración es la disposición del alma a la apropiación viva de las impresiones, como consecuencia de la rápida comprensión de los conceptos, que vuelve posible su explicación.
> La inspiración es necesaria en la poesía como en la geometría.[3]

De este modo, para Pushkin la tensión poética no se opone al descubrimiento lógico, científico, y representa no un rechazo de la Conciencia, sino su estado de más alta tensión, en cuya luz deviene evidente lo que fuera de ella era incomprensible.

Aunque se podría considerar también un punto de vista antitético: la inspiración creativa es pensada como la tensión

suprema, que arranca al hombre de la esfera de la lógica llevándolo al dominio de la creación imprevisible. Este proceso fue expresado con precisión documental por Blok:

Chudožnik

V žarkoe leto i v zimu metel'nuju,
V dni vašich svadeb, toržestv, pochoron,
Ždu, čtob spugnul moju skuku smertel'nuju
Lëgkij, dosele ne slyšannyj zvon.

Vot on - voznik. I s cholodnym vnimaniem
Ždu, čtob ponjat', zakrepit' i ubit'.

I pered zorkim moim ožidaniem
Tjanet on ele primetnuju nit'.

S morja li vichr'? Ili siriny rajskie
V list'jach pojut? Ili vremja stoit?
Ili osypali jabloni majskie
Snežnyj svoj cvet? Ili angel letit?

Dlajatsja časy, mirovoe nesuščie.
Sirjatsja zvuki, dviženie i svet.
Prošloe strastno gljaditsja v grjaduščee.
Net nastojaščego. Žalkogo - net.

I, nakonec, u predela začatija
Novoj duši, neizvedannych sil, -
Dušu sražaet, kak gromom, prokljatie:
Tvorčeskij razum osilil - ubil.

I zamykaju ja v kletku cholodnuju
Lëgkuju, dobruju pticu svobodnuju,
Pticu, chotevšuju smert' unesti,
Pticu, letevšuju dušu spasti.

Vot moja kletka - stal'naja, tjažëlaja,
Kat zolotaja, v večernem ogne.
Vot moja ptica, kogda-to vesëlaja,
Obruč kačaet, poët na okne.

Kryl'ja podrezany, pesni zaučeny.
Ljubite vy pod oknom postojat'?

Pesni vam nravjatsja. Ja že, izmučennyj,
Novogo ždu - i skučaju opjat'.

[*El artista*

En el verano tórrido y en el invierno de las tormentas,
en los días de vuestra boda, de los triunfos, de las exequias,
espero que huya mi tedio mortal
un sonido ligero, jamás oído hasta ahora.

Helo aquí: ha brotado. Y con fría atención
espero para comprender, fijar y matar.
Y frente a mi espera penetrante
se tiende un hilo apenas perceptible.

¿Es un torbellino del mar? ¿O *siriny*[4] del paraíso
cantan entre la fronda? ¿O el tiempo se ha detenido?
¿O han derramado las manzanas de mayo
su nívea flor? ¿O un ángel vuela?

Se prolongan las horas, el no ser universal.
Se dilatan los sonidos, el movimiento y la luz.
El pasado apasionadamente se mira en el futuro.
No hay presente allí, no hay nada mezquino.

Y, al final, en el umbral de la concepción
de una nueva alma, de fuerzas ignotas,
golpea el alma, como un rayo, la maldición:
la razón creadora ha vencido, matado.

Y yo cierro en una fría jaula
el leve y buen pájaro libre,
que la muerte quería llevarse lejos,
que el alma volaba a salvar.

He aquí mi jaula: es de acero, pesada,
como de oro en el fuego de la tarde.
He aquí el pájaro mío, antes alegre,
mece el anillo, canta sobre la ventana.

Alas cortadas, canciones aprendidas de memoria.
¿Vosotras amáis deteneros bajo la ventana?
Las canciones os placen. Yo, en cambio, extenuado,
espero lo nuevo; y me aburro otra vez.][5]

La poesía, dedicada al rol del inconsciente, es sin embargo mantenida en una severa, casi terminológica precisión. En este sentido el poema de Blok, aun más allá de los límites inmediatos del texto, reproduce la contradicción radical del momento. El sentido del texto se despliega por grados. El primer grado es el mundo externo, "vuestro", el mundo más allá de la poesía, el mundo "de las bodas, de los triunfos, de las exequias". El grado siguiente es el mundo del "yo" poético. Sin embargo éste no es único: su falda externa se halla constituida por el espacio de la lógica. Este mundo está comprendido de manera consciente. El tercero es el mundo poético inmerso en lo profundo y que en condiciones normales se encuentra en el sueño. En ciertos momentos imprevisibles, éste se despierta como "un sonido ligero, jamás oído antes". Aquí es esencial el pasaje del mundo expresable en palabras al mundo que se extiende más allá de los límites de la lengua. Para Blok es, más que nada, un mundo sonoro: "un sonido". La fase siguiente es la de la introspección: el mundo lógico verbal "con fría atención" tiende a "entender, fijar y matar": expresar con la palabra aquello que es extraverbal, y con la lógica aquello que por la lógica está más allá de los límites.

La estrofa siguiente está dedicada precisamente a este desesperado intento: Blok está constreñido como poeta, cuyo material es la palabra, a intentar expresar en los límites de este material aquello que por principio no es expresable con él. En la tercera estrofa siguen una serie de proposiciones separadas. El tono interrogativo expresa la duda de que la palabra sea adecuada para su significado. Esto va unido a una incompatibilidad de principio en los sentidos: éstos no forman un único cuadro lógico. Es como si la construcción sintáctica de la estrofa fuese la continuación de la célebre pregunta de Zhukovski:

Nevyrazimoe podvlastno l' vyražen'ju?
[¿Lo inexpresable está sujeto a la expresión?][6]

La estrofa demuestra la ausencia de una lengua adecuada y la necesidad de sustituirla con muchas lenguas que se excluyan recíprocamente. Luego sigue el centro compositivo de la poesía: la descripción del momento de suprema tensión que es la inspiración poética. Al mundo de las señales y las materia-

lizaciones sucede el mundo de la claridad suprema que cancela las contradicciones en una cierta unidad profunda.

"Se prolongan las horas": la posibilidad de prolongar la hora y el hecho de que sea llamado "horas" el breve minuto de la inspiración, testimonian que se trata no de la unidad de medida del tiempo, sino de una brecha en el no tiempo; aquí los opuestos se identifican, "sonidos, movimientos y luces" comparecen como sinónimos. Particularmente interesante es la desaparición del presente. Este aparece solamente como un espacio privado de realidad, como una línea geométrica, puesto tras el pasado y el futuro. Y la frase "el pasado apasionadamente se mira en el futuro" suena como una predicción profética de las representaciones contemporáneas de la transferencia, en nuestra conciencia, del pasado al futuro.

El momento de la suprema tensión anula todos los límites de la intraducibilidad y vuelve unitario aquello que es incompatible. Frente a nosotros está la descripción poética de un nuevo sentido. Blok quería liberarse más allá de los límites del sentido, pero le sucedió lo que al profeta Balaam, el cual con la intención de maldecir, bendice [Números, XXIV, 1 y siguientes]. Blok ha descrito de manera increíblemente precisa aquello que consideraba indescriptible.

Luego sigue un descenso por los mismos estadios: "la inexpresable" inspiración toma forma en las palabras:

> Y yo cierro en una jaula fría
> el leve y buen pájaro libre
> que la muerte quería llevar lejos,
> que el alma volaba a salvar.

Más adelante la poesía, ya rígida y trivial, se transfiere en la esfera externa hacia el lector.

Lo inexpresable, reproducido por Blok, en realidad resulta ser una traducción, mientras todo el proceso de la creación es reproducido como una tensión que vuelve traducible lo intraducible.

La contraposición polar de las declaraciones de Pushkin y de Blok no hace sino revelar su profunda unidad: en ambos casos se trata del momento de la explosión imprevisible, que transforma lo incompatible en adecuado, lo intraducible en traducible. El texto de Blok es particularmente interesante

porque muestra la metaforicidad,apenas usada por nosotros, de la palabra "momento": en realidad no se trata de un tiempo abreviado, sino de un caer fuera de él, de un salto del "pasado" en el "futuro". Todo el contenido de la poesía es la descripción de una explosión de sentido, de un pasaje a través de los límites de lo imprevisible. Es interesante que Pushkin, desde posiciones completamente diferentes y eludiendo firmemente la terminología romántica, de hecho describa la inspiración como aquel mismo pasaje desde lo intraducible a la traducción. Así, trabajando en el *Boris Godunov*, informa en una carta que la tragedia se escribe con facilidad. Pero cuando llega a las "escenas que necesitan de inspiración", entonces las abandona y continúa escribiendo otras. Como antes, en Blok, se delinean dos posibilidades de creación: en los límites de una lengua ya asignada y más allá del límite de una explosión imprevisible. En la novela inconclusa *Egipetskie noci* [Las noches egipcias] encontramos una interesante descripción del momento de la creación. Además, es de señalar que Pushkin huya de la terminología romántica, ya devenida trivial, y, al describir la inspiración, censure esta palabra:

> Sin embargo [Carski] era poeta y la poesía era su pasión ineluctable: cuando era tomado por la enfermedad (así llamaba a la inspiración), Carski se encerraba en su estudio desde la mañana hasta la noche. Confesaba a sus amigos sinceros que sólo así conocía la verdadera felicidad. El tiempo que le quedaba lo pasaba paseando dándose grandes aires, fingiendo, y escuchando a cada momento la simpática pregunta: ¿no habéis escrito algo nuevo?[7]

El espacio semiótico se nos aparece como una intersección en varios niveles de varios textos, que unidos van a formar un determinado estrato, con complejas correlaciones internas, diferentes grados de traducibilidad y espacios de intraducibilidad. Bajo este estrato está situado el de la "realidad": de aquella realidad que está organizada por múltiples lenguas y se encuentra con ella en una jerarquía de correlaciones. Ambos estratos forman juntos la semiótica de la cultura. Más allá de los límites de la semiótica de la cultura se extiende la realidad, que se encuentra fuera de los confines de la lengua. La palabra "realidad" cubre dos fenómenos diferentes. Por un lado, se trata de la realidad fenoménica, según la definición

kantiana; esto es, aquella realidad que se halla en correlación con la cultura, ya sea contraponiéndose, ya sea fundiéndose con ella. En otro sentido, en un sentido nouménico (según la terminología de Kant), se puede hablar de la realidad como de un espacio que se halla fatalmente más allá de los límites de la cultura. Sin embargo, toda la construcción de estos términos y definiciones cambian si en el centro de nuestro mundo colocamos no un "yo" aislado, sino un espacio, organizado de manera compleja, de múltiples "yoes" recíprocamente correlacionados.

De este modo, la realidad externa sería, conforme a las representaciones de Kant, trascendental, si el estrato de la cultura dispusiera de una única lengua. Pero las correlaciones entre lo traducible y lo intraducible son a tal punto complejas que terminan siendo posibilidad de una caída del espacio más allá de los límites. También pueden desarrollar esta función los momentos explosivos, que llegan a crear ventanas en el estrato semiótico. Así, el mundo de la semiosis no está fatalmente cerrado en sí sino que "juega" con el espacio que le es externo, ya sea incorporándolo a sí, ya sea expulsando en él elementos propios ya utilizados y que han perdido la condición semiótica activa. De lo que se ha dicho se pueden extraer dos conclusiones : en primer lugar, es errada la abstracción de un lenguaje comunicativo como base de la semiosis, dado que altera de manera imperceptible la esencia del mecanismo. Ciertamente podemos examinar casos que presentan una identidad relativa entre los mecanismos del emisor y del destinatario y que representan, en consecuencia, casos de comunicación a través de un canal único. Sin embargo, éste no es un modelo general, sino un espacio particular, abstraído del modelo polilingüístico "normal". El segundo aspecto se halla ligado a la naturaleza dinámica del espacio lingüístico. La idea de que podemos dar de él una descripción estática, y *luego* imprimirle movimiento es también una operación errada. La condición estática es un modelo particular (existente de manera perfecta sólo en abstracto), que se revela como una abstracción especulativa de la estructura dinámica, la única realidad.

Notas

[1] [Cfr. Y.N. Tinianov, *Oda kak oratorskij zanr* (La oda como género oratorio), en Id., *Archaisty i novatory (Arcaístas e innovadores)*, Leningrado, 1929; o en *Poetika. Istorija literatury. Kino. (Poética. Historia de la literatura. Cine)*, Moscú, 1977, p. 236.]

[2] [El verso ha sido tomado del poema *Pesnja* (Canción) de 1818, cfr. V.A. Zhukovski, *Sobranie sočinenij v 4 t.*, cit. vol.I, p. 310. El término agregado entre paréntesis es de Y. Lotman.]

[3] A.S. Pushkin, *Pol.sobr.soč.*, cit. vol. XI, p.41.

[4] [Según la mitología medieval los *siriny* eran pajaritos del paraíso con el rostro y el pecho de mujer: en los "versos espirituales" rusos (composiciones poéticas populares sobre temas religiosos) ellos, descendiendo desde el paraíso a la tierra, hechizaban a los hombres con su canto.]

[5] A.A. Blok, *Sobr.soč.v 8-mi tomach* [recopilación de la obra en ocho volúmenes], Moscú-Leningrado 1960, vol. III, pp. 145-146. [La poesía fue publicada la primera vez en el almanaque *Sirin* , en 1914.]

[6] [Se trata de otro verso del poema "Lo inexpresable", cfr. A. Zhukovski, *Sobranie sočinenij v 4 t.*, vol.I p. 336.]

[7] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit.,vol. VIII, 1,I, p. 264.

6

La caña pensante

El problema de la cultura no puede ser resuelto sin una definición sobre su posición en el espacio extracultural. La cuestión puede ser formulada de este modo: la peculiaridad del hombre como ser cultural necesita de su contraposición con el mundo de la naturaleza, entendida como espacio extracultural. El límite entre dos mundos no separará solamente a los hombres de los otros seres extraculturales, sino que pasará también al interior de la psiquis y de la actividad humana. Con determinados aspectos de su ser el hombre pertenece a la cultura; con otros, en cambio, se liga al mundo extracultural. Del mismo modo, sería poco prudente excluir categóricamente el mundo animal de la esfera de la cultura, ya que el límite entre ambos es incierto y definir algún hecho concreto como perteneciente a la esfera de la cultura o a la extracultural es posible sólo en forma altamente relativa. Pero lo que es relativo respecto de un caso aislado, es perceptible en modo suficiente cuando nos referimos a categorías de clasificación abstracta. Con estas reservas, podemos extrapolar el mundo de la cultura como objeto de sucesivas consideraciones. Tiutchev, en la poesía precedida por el epígrafe: "Est in arundineis modulatio musica ripis", coloca con precisión filosófica una cuestión que lo ha atormentado siempre: la de la doble naturaleza del hombre como ser inserto en la naturaleza y que no encuentra lugar en ella.

Pevučest' est' v morskich volnach,
Garmonija v stichijnych sporach,

I strojnyj musikijskij šoroch
Struitsja v zybkich kamyšach.

Nevozmutimyj stroj vo vsëm.
Sozvuč'e polnoe v prirode, -
Liš' v našej prizračnoj svobode
Razlad my s neju soznaëm.

Otkuda, kak razlad voznik?
I otčego že v obščem chore
Duša ne to poët, čto more,
I ropščet mysljaščij trostnik?

I ot zemli do krajnich zvëzd
Vsë bezotveten i ponyne
Glas vopijuščego v pustyne,
Duši otčajannoj protest?

[Hay una melodía en las olas del mar,
y una armonía en la lucha de los elementos,
y un armonioso rumor musical
corre por las cañitas ondeantes.

Hay una armonía indestructible en cada cosa,
una consonancia plena en la naturaleza,
sólo en nuestra fantasmagórica libertad
reconocemos el desacuerdo con ella.

¿De dónde proviene este desacuerdo?
¿Será porque en el canto universal
el alma no canta aquello que canta el mar,
y, caña pensante, se rebela?

Y desde la tierra hasta las últimas estrellas
hasta ahora queda siempre sin respuesta
la voz de quien grita en el desierto,
la protesta del alma desolada?][1]

El tema de Tiutchev del "doble abismo", que tiene una gran tradición filosófico-poética,[2] recibe aquí una interpretación específica: la naturaleza, según Tiutchev, está dotada de armonía. A ella se contrapone la desarmonía del alma humana. El concepto filosófico de armonía supone

una unidad en la multiformidad; en la música ello indica la consonancia de muchos tonos en un todo y de aquí es tomado por los pitagóricos, que enseñaban la teoría de la armonía de las esferas, esto es de la revolución regular de los astros celestes alrededor de un fuego central.

Citando esta definición, E.L. Radlov agrega:

Swedenborg habla de armonía "constituida" (estabilizada), determinando el orden de la organización del mundo.[3]

El desgarramiento entre el hombre y el mundo, de la que hablaba Tiutchev, es la contradicción entre armonía e inarmonía. Pero al mismo tiempo la armonía es pensada por Tiutchev como el ser eternamente inmutable o que eternamente se repite, mientras el hombre está inserto en un movimiento inarmónico, esto es, en un asimétrico movimiento abierto. Nos acercamos a una cuestión fundamental: el conflicto entre el movimiento cerrado, esto es, que regularmente se repite, y el movimiento orientado linealmente.

En el mundo animal nos encontramos frente a un movimiento circular cerrado: ya se trate de las mutaciones ligadas al ciclo anual, como de aquellas ligadas a la edad, o a otros cambios, todas se hallan en el mundo animal regidas por la ley de la iteración. En este sentido es significativa la diferencia entre el proceso del aprendizaje en los animales (aquí enseguida nos referiremos principalmente a los mamíferos superiores) y en los hombres, no obstante el paralelismo a menudo relevado por los estudiosos, de tales procesos. Para los animales las formas de comportamiento significantes —objeto y fin de enseñanza— son contrapuestas a aquellas no significantes. Un comportamiento significante tiene un carácter ritualizado: la caza, la lucha entre machos, la atribución del rol de jefe y otros momentos significantes, toman forma como un sistema complejo de poses y gestos correctos, que tienen significado y son comprensibles ya sea por el agente o su acompañante. Todos los tipos de comportamiento significante tienen carácter de diálogo. El encuentro de dos predadores rivales,[4] contrariamente a las leyendas creadas por el hombre sobre la "desorganización" y la "incoherencia" del comportamiento de los animales, toma forma a través de un complejo sistema de rituales gestuales, que sirven al intercambio de información.

Los animales se informan mutuamente, con un sistema de gestos, de sus "derechos" sobre ese territorio, su fuerza, hambre, intención de embarcarse en una lucha decisiva, etc. Muy a menudo este diálogo concluye con la admisión de rendición de uno de los participantes, el cual, sin iniciar la lucha, comunica su intención al adversario por medio de un gesto determinado, por ejemplo, metiéndose la cola entre las patas. Konrad Lorenz ha revelado que, cuando, al final de un duelo el cuervo acerca el ojo al otro cuervo, o el predador acerca al otro la garganta —señal de fin del enfrentamiento— la lucha termina; y el vencedor, por regla, no se aprovecha de la posibilidad de aniquilar físicamente al vencido. La diferencia aquí observada entre el comportamiento de los animales y el del hombre ha generado el sentido original del proverbio ruso: "Un cuervo no le sacará el ojo a otro cuervo".

El movimiento cíclico constituye un aspecto determinado —y en el mundo arcaico, dominante— del comportamiento humano. Platón consideraba ideal la sociedad construida según un modelo tal:

> ATENIENSE: Según eso, allí donde hay ahora buenas leyes o las hubiere en el porvenir acerca de la educación y juego musical, ¿creemos que se ha de permitir a los poetas que, tomando todo aquello en que cada uno se goza en su poesía, sea ritmo, entonación o palabra, lo enseñe en los coros a los tiernos hijos de aquellos bien regidos ciudadanos y haga a esos niños a su manera, con el resultado que sea en lo que toca a la virtud y al vicio?
> CLINIA: Eso, en efecto, no sería razonable en modo alguno. ¿Cómo iba a serlo?
> ATENIENSE: Pues podemos decir que se permite en todas las ciudades, excepto en Egipto.
> CLINIA: Y di, ¿en Egipto cómo está eso legislado?
> ATENIENSE: Aun de oídas resulta maravilloso. De antiguo, según parece, ellos conocieron este principio que nosotros enunciamos ahora de que conviene que los jóvenes de las ciudades se ejerciten habitualmente en buenos ademanes y buenas melodías. Y prescribiendo cuáles y de qué modo habían de ser éstos, los expusieron en los templos, y ni a los pintores, ni a otros algunos de los que producen figuras y cosas semejantes, les era lícito innovar en contra de ellos ni discurrir otros modelos que los patrios; ni ahora les está permitido, ni en estas cosas ni en todo cuanto comprende la música. Y observando hallarás allí que las pinturas o grabados de hace diez mil años (y digo diez mil años no por decir, sino como cifra real) no son ni más hermosas ni más feas que las ejecutadas

actualmente, sino que están trabajadas con el mismo arte.
CLINIA: Bien de admirar es lo que dices.[5]

No es por azar que la encarnación ideal del arte sean para Platón "los antiguos coros sagrados": especialmente el coro cerrado, símbolo de la repetición cíclica de la naturaleza.

La repetición cíclica es una ley de la existencia biológica, a la que se hallan sometidos el mundo animal y el hombre como parte de este mundo. Pero el hombre no está totalmente inmerso en él: como "caña pensante", se encuentra en antigua contradicción con las leyes fundamentales de lo que lo circunda.

Esto se manifiesta en las diferencias que son características para la esencia del aprendizaje. El animal aprende un sistema de comportamiento ritual. La supremacía se alcanza con la fuerza, la rapidez en la ejecución de este u otro gesto, pero nunca con la invención de un gesto nuevo, inesperado para el adversario. El animal puede ser parangonado con un bailarín que se halla en condiciones de perfeccionar los pasos de la danza pero no puede de manera repentina e inesperada sustituir la danza misma con cualquier otra cosa. El comportamiento del animal es ritual; el hombre, en cambio, tiende a la invención de comportamientos nuevos, imprevisibles para el adversario. Desde el punto de vista del hombre, el animal es considerado estúpido; desde el punto de vista del animal, el hombre aparece como deshonesto (en tanto no respeta las reglas). El hombre construye la imagen propia del animal como la de un hombre estúpido; el animal, a su vez, construye la imaginación del hombre como la de un animal deshonesto. Un enigma inexplicable de la historia de la humanidad resulta el hecho de que el antepasado del hombre haya sobrevivido, a pesar de hallarse rodeado de depredadores infinitamente superiores a él en fuerza, dientes y garras. No es posible atribuir la capacidad de supervivencia del hombre a su facultad de usar los instrumentos. Los instrumentos primitivos no aseguraban una supremacía resolutiva sobre los colmillos y las garras de los depredadores y, además, el hombre tenía pequeños no armados con hachas y lanzas. Ciertamente, son conocidos los casos en los que, en invierno, lobos famélicos agreden a los hombres, o casos análogos de agresión de parte de otros depredadores. Sin embargo, ésta no es la regla, se trata de excepciones. No se puede decir que el lobo *se nutra* de hombres; el lobo se nutre de ratones, de pequeños roedores, de liebres, en ciertos casos

de jóvenes animales con pezuñas. El hambre origina casos de antropofagia entre los hombres, sin embargo de allí no se puede extraer la conclusión de que los hombres se alimentan de hombres (aquí excluimos del análisis los casos de canibalismo ritual, que tienen el carácter de actos mágicos, y los casos de antropofagia— por ejemplo entre los tigres— que tienen claramente caracteres de perversión individual). En situaciones "normales" los animales no aspiran en absoluto a tener contactos con el hombre, ni siquiera con el objetivo de devorarlo: ellos se alejan de él, mientras que el hombre, desde los comienzos, ha buscado como cazador el contacto con ellos. La actitud de los animales en las confrontaciones con el hombre puede ser definida como un tomar distancias, con la aspiración de no entrar en contacto. Atribuyendo a los animales la psicología humana, esta actitud podría ser llamada repugnancia. Más verosímilmente este comportamiento se origina en la tendencia instintiva de evitar situaciones imprevisibles, algo similar a lo que experimenta el hombre cuando se halla frente a un loco.

Notas

[1] F.I. Tiutchev, *Poln. sobr. stichotvorenij* [Poesías completas], Leningrado, 1939, pág. 134 [trad. ital. en F. I. Tiutchev, *Poesías*, al cuidado de E. Bazzarelli, Mursia, Milán, 1959, p. 264. La poesía, sin título, fue escrita en 1865. La traducción de Bazzarelli sigue la versión, compuesta de sólo tres estrofas que se encuentra en el manuscrito del álbum de M. Birileva, mientras Lotman cita otra versión de cuatro estrofas del manuscrito del archivo de los Georgiev].

[2] La contradicción que expresa es en general uno de los temas más sufridos por Tiutchev:

I snova budet bcë, čto est',
I snova rozy budut cvest',
I terni tož [...]

[Y todavía será aquello que es ahora,
y todavía las rosas florecerán
y las ciruelas también...]

Mientras para los hombres (para la mujer amada por el poeta)

[...] vozrožden'ja net,
Ne rascvetës !

[...]no hay resurrección,
no florecerás!]

[El poema, sin título es de 1836, cfr. F. I. Tiutchev, *Lirika* (Poesía), Moscú, 1966, vol.I, p. 70-71.]

Véase en Derzhavin:

Ja telom v prache istlevaju,
Umom gromam povelevaju.

[Mi cuerpo a polvo se reduce,
mi mente sobre los rayos impera.]

[De la oda *Bog* (Dios), 1780-1784, cfr. G.R. Derzhavin, *Ody* (Odas), Leningrado, 1985, p. 79.]

Y también en Baratynski:

Zima idët, i toščaja zemlja
V širokich lysinach bessil'ja,
I radostno blistavšie polja
Zlatymi klasami obil'ja,
So smert'ju žizn', bogatstvo s niščetoj -
Vse obrazy godiny byvšej
Sravnjajutsja pod snežnoj pelenoj
Odnoobrazno ich pokrivšej:
Pered toboj takov otnyne svet,
No v nëm tebe grjaduščej žatvy net!

[El invierno llega, y la tierra magra
en los amplios desiertos de la impotencia,
y los campos gozosamente centelleantes
de espigas de oro de la abundancia,
con la muerte la vida, la riqueza con la miseria,
todas las imágenes del año transcurrido
se igualan bajo el velo níveo
que las ha recubierto uniformemente
delante de ti de ahora en más hay una luz tal,
¡pero en ella no hay para ti futura mies!]

[La cursiva es de Y. Lotman. El fragmento citado es la estrofa final de *Osen'* (Otoño), 1836-1837, cfr. E.A. Baratynski, *Polnoe sobranie stichotvorenij* (Poesías completas), Leningrado, 1936, p. 233.]

[3] E.L. Radlov, *Filosofskij slovar* [Diccionario filosófico], Moscú, 1913.

[4] Este encuentro sólo es posible si uno de ellos— por circunstancias extraordinarias: la causa más frecuente es la intromisión del hombre, pero también puede ser el hambre o una catástrofe natural—, es expulsado de su "propio" territorio y se transforma en un "vagabundo".

[5] Platón, *Sočinenija v 3-ch t.* [Obra en tres volúmenes], Moscú, 1972, vol. III, p. 121. [*Las leyes*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983, t. 1, p. 51.]

7

El mundo de los nombres propios

La tendencia a identificar la comodidad heurística con la realidad empírica ha generado gran cantidad de mitos científicos. Con ellos se relaciona la idea de que el camino natural del conocimiento vaya desde lo concreto e individual hasta la abstracción y la generalización. En primer lugar nos ocuparemos de los datos de la zoosemiótica. La gata, como muchos otros animales, distingue el número total de sus pequeños, pero no los individualiza según el aspecto. El intercambio de un gatito "propio" con un "extraño", si no hay cambios en el número, no suscita su inquietud. Volvamos ahora nuestra atención al niño, que observando a los gatitos recién nacidos, rápidamente los distingue según las particularidades individuales de color, disposición de las rayas y manchas, y hasta por las inclinaciones individuales del comportamiento. La mirada de la madre gata está orientada a la percepción del colectivo como un conjunto único. La lucha entre dos ciervos machos se realiza para obtener la supremacía en el interior del grupo, y como consecuencia de esta lucha el grupo sigue al vencedor, cancelando colectivamente de su memoria al vencido. No es posible imaginar un escenario, en el que una de las hembras de un grupo de ciervos, permanezca con el vencido en contra del sentimiento común. Ciertamente, el cuadro real es considerablemente más complejo: se podrían aducir casos en los cuales las propiedades individuales asumen una fuerte relevancia, especialmente entre los animales monógamos en el período de

formación de la familia. Y sin embargo permanece inmutable un hecho: el lenguaje de los animales no conoce nombres propios. Estos últimos aparecen solamente entre los animales domésticos y siempre como fruto de la injerencia del hombre. Hasta en el lenguaje más complejo entre los animales no se ha encontrado una lengua de los nombres propios. Cuando un protagonista de un cuento de Chejov habitúa a su mujer —una muchachita por su edad y psicología— a besarle la mano, *porque antes todas las mujeres le besaban la mano*, está realizando el comportamiento del animal macho (en sentido propio y no figurado), creando para sí una imagen no articulada individualmente de "su mujer".

Todo lo dicho antes se encuentra en singular contradicción con el comportamiento del niño, cría del hombre. Contrariamente a una idea difundida hasta la banalidad, se puede decir que la diferencia de principio entre el hombre y el animal sólo se manifiesta con un mayor grado de convincente intensidad en el caso del niño. La "animalidad" del niño, que a esta edad aparece en forma aguda en el campo de la fisiología, esconde al observador la marcada originalidad de su comportamiento cultural-psicológico. Los casos en los que el niño se comporta *no como un animal* (esto es como un hombre) parecen banales: no son advertidos.

Es probable que la más aguda manifestación de la naturaleza humana sea el uso de los nombres propios y la evidenciación, ligada a ese uso, de la individualidad, la originalidad de la persona singular como fundamento de su valor para "el otro" y los "otros". El "yo" y el "otro" son los dos lados de un único acto de autoconocimiento y son imposibles el uno sin el otro.

Del mismo modo que sólo la posibilidad de la mentira transforma la verdad en un comportamiento consciente y libremente elegido, la posibilidad de un comportamiento anómalo, criminal, inmoral transforma la elección consciente de una norma moral en acto de comportamiento. La cría del hombre es un ser mucho menos agradable que su compañero del mundo animal: se encapricha, miente, hace daño conscientemente, viola la prohibición. Esto sucede porque tiene la posibilidad de cumplir y de no cumplir determinadas acciones y explora experimentalmente los límites de su propia posibilidad. La posibilidad de hacer el mal es el primer paso hacia la capaci-

dad de no hacerlo conscientemente. No existe nada análogo a los caprichos infantiles en el comportamiento de la cría de los animales, aunque la adquisición de experiencia negativa entre ampliamente en su educación.

Una profunda diferencia entre la cría de los animales y la del hombre se manifiesta en la orientación del talento. Si se define el talento como la capacidad particular de adueñarse de un tipo cualquiera de actividad, entonces, un animal de "talento" es aquel que realiza con particular éxito las acciones ya existentes (el adiestramiento, conducido por el hombre no es considerado aquí), mientras el comportamiento del niño, sea "bueno" o "malo", es por naturaleza experimental. En esto consiste especialmente la diferencia de principio entre aprendizaje y adiestramiento (aunque cada aprendizaje en la práctica real incluya en sí elementos de adiestramiento).

Un comportamiento consciente no es posible sin elección, esto es sin el elemento de la individualidad,[1] y en consecuencia, presupone la existencia de un espacio colmado de nombres propios.

El lenguaje de los animales, por lo que podemos juzgar más allá de la intromisión del hombre, no posee nombres propios. Mientras son precisamente éstos los que crean la tensión entre lo individual y lo general, que se halla en la base de la conciencia humana. Asimilando la tensión entre la palabra individual, creada ad hoc, y la palabra común "para todos", el niño se inserta en un mecanismo de la conciencia completamente nuevo. Las más de las veces éste se manifiesta en la agresividad de la esfera de los nombres propios: surge la tendencia hacia un campo suyo ampliamente ilimitado, aunque sea posible el caso contrario. Es importante el hecho mismo de la tensión de sentidos, y no la victoria, siempre de breve duración, de esta o aquella tendencia. Este es un período de impetuosa creación de palabras, dado que sólo una palabra nueva, apenas creada, única, es absolutamente inseparable de su significado. Esta tendencia penetra con agresividad en la lengua del niño por el modo de hablar de sus padres. Así sucede que escucha decir a sus padres: "Se llama Tania, pero nosotros la llamamos Tiulia, porque ha sido una de sus primeras palabras, y ella misma se daba ese nombre". La distinción entre las palabras "propias" y las "de los otros" divide el mundo del niño en propio y ajeno, poniendo el fundamento de ese límite

de la conciencia que se conserva como la dominante más importante de la cultura. Así surge el límite de sentido que luego desempeñará un papel fundamental en la estructuración social, cultural, cósmica, ética, del mundo.

Este rasgo de la conciencia infantil es el punto en el que se colocan los fundamentos de la especificidad de lo humano. En una serie de personalidades ello se manifiesta de manera particularmente evidente. Así Vladimir Soloviev cuando era niño tenía nombres propios para cada uno de sus lápices. Se halla ligada a esto también la tendencia a volver tabú para los "extraños" el uso del nombre propio "infantil". Originariamente este comportamiento refleja la exigencia de proteger los secretos del mundo "propio". Más adelante el adolescente puede avergonzarse de su reciente período infantil y con eso motivar el tabú sobre la lengua primera. Los motivos pueden cambiar pero el tabú permanece.

La tendencia del niño a ampliar la esfera de los nombres propios, introduciendo toda una serie de sustantivos que se refieren a su mundo "doméstico", ha sido repetidamente observada y en ella se ha visto una manifestación de la particular concreción de la conciencia infantil. Sin embargo, también se halla activa la tendencia opuesta: corriendo en un parque de un árbol a otro, un niño de tres años excitado y entusiasta golpea abedules, abetos, chopos y exclama: "¡Árbol!" Después con el mismo grito golpea un poste de electricidad y se larga a reír: esta ha sido una broma, él no considera que el poste sea un árbol. Frente a nosotros no se halla nada más que la facultad de generalizar sino también la posibilidad de jugar con ésta facultad, posibilidad que se halla unida sólo a procesos propios de la conciencia *humana*. La separación de la palabra de la cosa: éste es el límite que crea el abismo entre el hombre y el restante mundo animal, y el niño, guardia de frontera sobre el borde de este abismo, quizá descubre de manera más vívida los rasgos de aquella conciencia de la cual es un neófito.

Rousseau, en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, con la genialidad que le es propia, se ha pronunciado con respecto a la psicología de la distinción entre cosas y fenómenos:

> Debe comprenderse que las primeras palabras de que los hombres hicieron uso tuvieron en su espíritu una significación mucho más extensa que las empleadas en lenguas ya formadas, y que

ignorando la división de la oración en sus partes constitutivas, los hombres dieron a cada palabra el sentido de una proposición entera (...).
Cada objeto recibe desde luego un nombre particular, sin consideración a los géneros y a las especies, que estos primeros fundadores no estaban en condiciones de distinguir, y todos los individuos, se presentaron aislados a su espíritu, como lo estaban en el cuadro de la naturaleza. Si una encina se llamaba A, otra se llamaba B pues la primera idea que se obtiene de dos cosas es que ambas no son las mismas y a menudo se necesita mucho tiempo para observar lo que las dos tienen de común, de manera que cuanto más se limitan los conocimientos, más extenso se hace el Diccionario. La dificultad de esta nomenclatura no pudo ser resuelta fácilmente porque para colocar a los seres bajo denominaciones comunes y genéricas, eran precisas observaciones y definiciones, es decir, la Historia natural y la Metafísica en grado mucho mayor que los hombres de aquel tiempo podían tener.[2]

Más adelante Rousseau, con el atrevimiento que le es propio, sostiene que el mono "pasando de un árbol de nueces a otro" no percibe estos objetos como algo unitario. Un mono que así lo hiciera, contra el parecer del filósofo, seguramente sería un mono muerto de hambre. Justamente en el rasgo que separa al niño del mono se encuentran los orígenes de la especificidad del hombre. Aquí comienza el juego entre nombres propios y comunes, entre "este" y "cualquier otro". Precisamente porque el concepto "éste y nada más que éste" es un concepto nuevo, atrae la atención del neófito. No hay "yo" sin "los otros". Pero solamente en la conciencia del hombre "yo" y "todos los otros menos yo" van a formar algo unitario y al mismo tiempo conflictivo.

Uno de los originarios mecanismos semióticos humanos se inicia en la posibilidad de ser "solamente sí mismo", cosa (nombre propio) y al mismo tiempo hallarse en calidad de representar un grupo, de uno entre tantos (nombre común). Esta posibilidad de aparecer en "el rol del otro", de sustituir a alguien o a algo, significa no ser aquello que eres. Así, por ejemplo, cuando entre los babuinos el vencido asume la posición de sumisión sexual, nos encontramos frente a un ejemplo muy interesante de un punto de partida de la semiosis. Contrariamente a una posible interpretación freudiana, no estamos fren-

te a un caso de triunfo de deseos sexuales, sino frente a una vívida manifestación de la posibilidad de liberarse de su poder en el propio ámbito, de su transformación en lenguaje; esto es en algo formal, separado de su propio significado. El babuino macho usa el comportamiento sexual de la hembra como signo no de relaciones sexuales, sino para testimoniar la disponibilidad a ser sometido. Las poses biológicas espontáneas, dadas por la naturaleza y transmitidas genéticamente, son repetidas como signos a los cuales es posible asignarles un significado arbitrario.

Bulgakov en *Teatral'nyj roman* [Novela teatral] describe el siguiente caso: las perentorias exigencias de un director prohíben la representación de escenas de sangre. Como resultado, el acto en el que el autor había representado una disputa entre los personajes y la muerte de uno de ellos debía ser transformado.

> [...] la primera disparó realmente entre las quintas. Y bien, Nastasha Ivanovna se sintió mal, no había escuchado nunca un disparo en su vida, y Ludmilla Silvestrovna tuvo un ataque histérico. Desde ese día los disparos cesaron.
> El drama fue modificado: el protagonista, en lugar de disparar alzaba amenazadoramente una regadera gritando "Te mato, delincuente", y pataleaba.
> Según Iván Vasilievich, el drama ganó muchísimo.[3]

El sentido cómico del episodio se halla en la confrontación entre el texto del autor y la redacción reelaborada de este mismo texto luego de la censura de Iván Vasilievich. Ello permite considerar los dos textos como antónimos, desde el punto de vista del autor, y como sinónimos mejorados, según la opinión del director. La posibilidad de que dos textos aparezcan, al mismo tiempo, uno con respecto al otro, como sinónimos y como antónimos nos conduce a una nueva cuestión.

Un juego similar de sentidos no se halla unido obligatoriamente a la función artística: su dominio es más amplio.[4] Este es uno de los mecanismos de generación de sentido.Su peculiaridad consiste, particularmente, en el hecho de que la naturaleza misma del sentido es definida solamente por el contexto: es, por lo tanto, resultado del instalarse en un espacio más amplio, que se extiende hacia fuera.

¿Otkuda umnaja bredëš'ty golova?
[¿De dónde has saltado afuera, inteligentón? (Krylov)][5]

Solamente el conocimiento de que estas palabras son dirigidas a un asno (y saberlo requiere un contexto considerablemente más amplio) permite definir que nos hallamos ante la ironía. Aquí es necesario hablar no de la estructura del texto sino de su función. En realidad la ironía supone el conocimiento personal del destinatario. La burla, de manera directa o camuflada, siempre se dirige a una unidad concreta, esto es, unida a un nombre propio. El problema se vuelve aun más complejo cuando entramos en el campo de los textos artísticos.

El texto artístico, en líneas generales, se basa en la posibilidad de complicar las relaciones entre la primera y la tercera persona, esto es, entre la inclinación hacia el espacio de los nombres propios y la narración objetiva en tercera persona. A este respecto la misma posibilidad de existencia del texto artístico nos la sugiere la experiencia psicológica del sueño. Es justamente aquí donde el hombre adquiere la experiencia de la "vibración" [*mercanie*] entre primera y tercera persona, entre esferas de actividad real y convencional. Así, en el sueño la facultad gramatical de la lengua adquiere una "cuasirrealidad"; el dominio de lo visual, el primero en ser identificado ingenuamente con la realidad, resulta ser el espacio en el cual son posibles todas las transformaciones admitidas por la lengua: la narración convencional e irreal, el conjunto de acciones en el espacio y el tiempo, el cambiar de punto de vista. Una de las peculiaridades del sueño consiste en el hecho de que las categorías del discurso son transferidas al espacio visual. Sin esta experiencia hubieran resultado imposibles esferas como el arte y la religión, o sea, las supremas manifestaciones de la conciencia.

El traslado de la esfera de los sueños a una zona de la conciencia implica cambios radicales en su propia naturaleza. Solamente estos cambios vuelven posible un enlace entre sueño y actividad artística. La experiencia venida del sueño es sometida a la misma transformación que realizamos al contar los sueños. La hipótesis genial de P. Florenski, según la cual, en el momento en el que el sueño es relatado, sobreviene un intercambio entre el inicio y el final y un cambio en la direc-

ción del sueño, hasta ahora no ha sido verificada experimentalmente, y por lo tanto no nos serviremos de ella.[6] Para nosotros es más importante la transformación a la cual sometemos al sueño cuando lo relatamos verbalmente. Sucede, entonces, un evidente aumento del grado de organización: la estructura narrativa se superpone a nuestro discurso.

La transformación de aquello que se ha visto en aquello que es relatado inevitablemente aumenta el grado de organización. Así se crea el texto. El proceso de la narración elimina de nuestra memoria los rasgos reales del sueño, y el hombre se convence de haber visto realmente aquello que ha relatado. De manera que en nuestra memoria queda registrado el texto relatado verbalmente. Sin embargo, ésta es sólo una parte del proceso de memorización: el texto verbalmente organizado se vuelca sobre imágenes visuales conservadas en la memoria y es memorizado en forma visual. Así se crea la estructura de la narración visual, que une el sentido de la realidad, propio de todo aquello que es visible, con toda la posibilidad gramatical de la irrealidad. Y éste es el material potencial para la creación artística. La facultad de los animales superiores de ver sueños permite suponer que el límite del arte no se halla muy alejado de su conciencia. Sin embargo, nuestros conocimientos en este campo son a tal punto problemáticos que nos privan de la posibilidad de llegar a conclusión alguna.

El arte es el espacio más desarrollado de la realidad convencional. Ello lo vuelve un "campo de prueba" para la esfera del experimento mental y, más ampliamente, de la dinámica intelectual. A nosotros, en este punto, nos interesa la facultad del arte de unir el espacio de los nombres propios con el de los comunes. Enteras, vastas esferas del arte, que hunden sus raíces en los estratos más arcaicos, se hallan unidas a la primera persona y representan la *Ich-Erzählung*, la narración en primera persona. Sin embargo, este "yo" resulta ser al mismo tiempo portador del sentido "todos los otros en la posición de yo". Esta es en sustancia la misma contradicción que Pushkin ha definido con las palabras:

> Nad vymyslom slezami obol'jus'
> [Me desharé en lágrimas sobre una fantasía][7]

Radishchev, en el *Devnik odnoj nedeli* (*Diario de una sema-*

na), conduciendo al propio héroe a ver el drama de Saurin *Beverley*, se hace la pregunta: "Él toma el veneno: ¿y a ti qué te importa?"[8] Esta pregunta tiene una respuesta natural hasta que, según las leyes del folklore, el intérprete fue contemporáneamente espectador de sí mismo, "yo" y "él" se fundían en un solo acto. La división en intérprete y espectador, en aquel que canta y aquel que escucha, ha creado una situación completamente nueva, contradictoria en su interior: el ejecutor es para mí *él*, pero yo fundo todos sus discursos y sentimientos en mi *yo*. Observo cómo aparecen mis propios sentimientos. En este sentido es significativo el papel particular del bailecito en el momento en el que las relaciones entre primera y tercera persona se complican. Yo transfiero a la escena la función de tercera persona: todo aquello que se puede ver lo transfiero a otra persona (*a él*), y todo aquello que permanece en la esfera de las emociones internas lo atribuyo a mí mismo, apareciendo como la encarnación de la primera persona. Sin embargo, la relación "escena-espectador" cubre sólo uno de los aspectos de la cuestión, el otro se realiza sobre el eje "yo-otro espectador". Gogol en *Teatral'nyj raz"ezd* [A la salida del teatro] escribía:

> ¡Fabulitas! Y he aquí que gimen los palcos y las butacas de los teatros, todo se sacude desde abajo hacia arriba, transformándose en un solo sentimiento, en un solo latido, *en un solo hombre*, (la cursiva es mía), todos los hombres se encuentran como tantos hermanos en un único movimiento del alma y es entonado entre aplausos unánimes el himno de gratitud a aquel que desde hace quinientos años no es más de esta tierra.[9]

Conviene subrayar, sin embargo, que el valor de esta unidad se halla precisamente en el hecho de que ella se ha fundado sobre la diferencia individual de los espectadores entre ellos, y que esta diferencia no resulta anulada. Representa una violencia psicológica, solamente posible en la atmósfera de tensión emotiva que se crea en el teatro.

Notas

[1] Cuando hablamos de individualidad no identificamos este concepto con la idea de la persona humana biológica aislada. En calidad de individualidad también puede aparecer algún grupo social. Para ello sólo es necesario

que se halle dotado de una unidad de comportamiento (que también posee el grupo) pero que disponga también de la libertad de elección, sin la cual no se puede hablar de personalidad.

[2] J.-J. Rousseau, *Traktaty [Tratados]*, Moscú, 1969. [*Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, trad. del francés por José López y López, prólogo de Salvador Bordoy Luque, Bs. As., Aguilar, 1963, 1a. Parte, págs. 69 y 70.]

[3] M.A. Bulgakov, *Belaja gvardija. Teatral'nyj roman. Master i Margarita.* [La guardia blanca. Novela teatral. El Maestro y Margarita], Moscú, 1973.

[4] Sobre la ironía como tropo cfr. B.V. Tomachevski, *Teorija literatury (poetika)*. Leningrado, 1925. [*Teoría de la literatura (poética)*, Madrid, Akal, 1982]

[5] Nos servimos de un ejemplo de Tomashevski, *op.cit.*

[6] [Cfr. P.A. Florenski, *Ikonostas*, en *Bogoslovskie trudy* n. IX (Las puertas reales. Ensayo sobre el ícono), Moscú, 1972.]

[7] A.S. Pushkin, *Polnoe sobranie sočinenij*, cit. vol.III, l.1, p. 228 [El verso fue tomado de *Elegija* (Elegía) en *Obra poética recogida*, de 1830.]

[8] A.N. Radiščev, *Poln. sobr. soč.* [Obras completas], Moscú-Leningrado, 1938, vol. I, p. 140.

[9] N.V. Gogol', *Poln.sobr.soč.* [Obras completas], ed. An. Sssr, Moscú, 1949, vol. V, p. 170 [La cita está tomada de *Teatral'nyj raz"ezd posle predstavlenija novoj komedij* (A la salida del teatro después de la representación de una nueva comedia). La frase entre paréntesis es de Yuri Lotman.]

8

El tonto y el loco

La contraposición binaria del tonto y el loco puede ser analizada como generalización de dos antinomias: tonto vs. inteligente, e inteligente vs. loco. Juntos forman una estructura ternaria: tonto-inteligente-loco. En esta construcción el tonto y el loco no son sinónimos, sino antónimos, polos extremos. El tonto se halla privado de una rápida reacción frente a la situación que lo circunda. Su comportamiento es totalmente predecible. La única forma de actividad que le es accesible es la violación de las correlaciones adecuadas entre situación y acción. Sus acciones son estereotipadas, pero él las adopta a destiempo: llora en los casamientos, baila en los funerales. No puede imaginar nada nuevo. Por ello sus actos son absurdos, pero totalmente previsibles. Al "tonto" se contrapone el "inteligente", cuyo comportamiento es definido como normal. Piensa aquello que, según el uso, las leyes de la razón o de la experiencia práctica, necesita pensar. Así su comportamiento es también previsible, es descrito como norma y corresponde a las fórmulas de las leyes y a las reglas del uso. El tercer elemento del sistema es el comportamiento insensato, el comportamiento del loco. Éste se diferencia por la libertad posterior que este individuo tiene gracias al hecho de violar las prohibiciones, de poder cometer actos prohibidos al hombre "normal". Esto confiere a sus acciones el carácter de imprevisibilidad. Esta última cualidad, destructiva en tanto sistema de comportamiento constantemente activo, inesperadamente se revela muy eficaz en situaciones fuertemente conflictivas.

Hemos dicho que los momentos críticos en el comportamiento de los animales se hallan insertos en acciones ritualizadas, programadas. Propia del hombre es la facultad de la iniciativa individual; esto es, la capacidad de pasar del dominio de las acciones, de los gestos, de los actos previsibles, elaborados como los más eficaces, a la esfera de la acción completamente nueva, imprevisible. El que participa en un combate, en una competición, en una situación conflictiva cualquiera, se puede comportar según las reglas, siguiendo las normas tradicionales. En este caso la victoria se alcanzará con el arte de la concretización de las reglas; un héroe de tal tipo, entonces, para ser siempre vencedor, debe dominar actividades comunes a todos, pero en formas cuantitativamente hipertróficas. Será éste un héroe de altura desmesurada y de fuerza gigantesca. La fantasía se dirigirá hacia el mundo de los gigantes. Así, la victoria de un héroe de este tipo, en particular su triunfo sobre los hombres, será determinada por su superioridad física.

Sin embargo, el folklore mundial conoce también otra situación: la victoria del débil —en el ideal del niño— sobre el fuerte.[1] Esta situación genera todo un ciclo de historias sobre el triunfo del débil inteligente sobre el gigante fuerte y estúpido.[2] El inteligente vence con la inventiva, la rapidez de ingenio, la astucia y el engaño, en último análisis, con la inmoralidad. Ulises se salva y derrota al Cíclope con un agudo juego de palabras y astucia. Dado que el Cíclope es un gigante, Ulises en la lucha con este último no aparece en las vestiduras del héroe con fuerza sobrehumana, sino como un astuto débil, de baja estatura. La altura " de enano" de Ulises y de sus guerreros en esta situación se confirma por la altura gigantesca no solamente del Cíclope, sino también de sus ovejas, cosa que permite a los griegos huir de la caverna abrazados al vientre de los animales (el ciego y estupidizado gigante controla las ovejas, palpando su lomo, pero no se le ocurre tocarles el vientre). Inteligente es aquel que realiza acciones inesperadas, imprevisibles para sus enemigos. La inteligencia se realiza como astucia. El inteligente Gato con Botas de la fábula de Perrault engaña al estúpido mago-antropófago, primero proponiéndole transformarse en un león, y luego en un ratón, que el Gato rápida y victoriosamente devora.

Lo imprevisto de la acción es eficaz porque saca al adversa-

rio de la situación habitual para él. En el conflicto con el estúpido gigante, capaz de actuar solamente de manera estereotipada, el pequeño astuto recurre al arma del desatento, creando circunstancias en las que el comportamiento estereotipado resulta insensato e ineficaz. Esta situación se repite en el choque del "normal" con el loco. El "tonto" tiene menos libertad que el normal, el loco tiene más. Sus acciones adquieren un carácter imprevisible, que pone a su adversario "normal" en la condición de no poder defenderse. Esto, en particular, ha llevado en diversas culturas al procedimiento de usar al loco en situaciones de combate. De este modo, por ejemplo, la epopeya escandinava describe a los *berserkir.* El *berserkir* es un guerrero que se encuentra constantemente en el momento de la lucha en un estado de "locura bélica" [furor del *berserkir*]. Participa en el combate desnudo o cubierto sólo con una piel, pero en cualquier caso no siente dolor por las heridas. En el combate se vuelve semejante a una fiera, liberándose de todas las limitaciones del comportamiento humano: muerde su propio escudo y se arroja sobre los enemigos, violando todas las normas del combate. La inclusión de un guerrero tal en el barco de guerra aumenta netamente la capacidad de combatir de todo el grupo, porque priva al adversario de su orientación. Resulta interesante que, en el caso en cuestión, el volverse semejante al animal sea pensado como liberación de todas las prohibiciones, aunque, como hemos visto, el comportamiento real del animal se halla limitado por muchas prohibiciones en relación con el comportamiento humano. En la *Saga de Grettir* encontramos una misión, característica para la época de la destrucción de estas representaciones: la fe en la fantástica locura de los *berserkir* es ya vacilante y con este nombre son llamados simplemetne los piratas. Es peculiar el episodio siguiente: el hábil e inteligente Grettir derrota con la astucia a los estúpidos y fuertes *berserkir*, cuyos jefes se caracterizan así:

> Eran más fuertes *y más altos que los otros hombres.* Ellos eran berserkir *y cuando eran presa de la ira* no perdonaban a nadie.[3]

Sin embargo estos personajes fantásticos, por tradición llamados *berserkir*, aparecen en la función de "estúpidos forzudos". A ellos se pueden parangonar los casos, relevados en el

uso medieval alemán (uno de ellos fue registrado en Estonia todavía en el siglo XVIII) de "transformación" de hombres en lobos. Un tal hombre-lobo, uniendo el comportamiento de una fiera predadora al de un rapiñador-violador, puede volverse invencible desde el punto de vista de sus adversarios. Es significativo que las fuentes describan tal comportamiento como nocturno, netamente contrapuesto al comportamiento diurno del mismo sujeto. A los *berserkir* se puede parangonar la imagen del héroe de las sagas irlandesas de Cu Chulainn. Su aspecto exterior muestra una contaminación compleja de antiquísimos elementos arcaicos con rasgos generados en la concepción cotidiana de la locura. En Cu Chulainn se individualizan rasgos mitológicos, pero es significativo que sucesos bélicos sean atribuidos a un héroe de baja estatura, capaz de experimentar la "locura bélica":

> Había siete pupilas en sus ojos reales, cuatro en un ojo y tres en el otro. Tenía siete dedos en cada mano, y siete en cada pie. Estaba dotado con muchos dones: antes que nada con el don de la sabiduría (*hasta que se adueñaba de él el furor guerrero*) después con el don del juego en varios juegos de mesa, el don de la profecía, el don de la previsión.[4]

El empleo, en realidad ampliamente difundido, de alcohólicos en batalla, en esencia crea el mismo efecto de la locura bélica. Resulta significativo que emborracharse en batalla no pueda ser la norma para los simples soldados mientras regularmente es propio de grupos de mayor jerarquía. Quien escribe estas líneas puede citar el enorme ascendente psicológico de un espectáculo del que fue testigo en el comienzo de la Segunda Guerra Mundial: un batallón de motociclistas alemanes, que corría a toda velocidad hacia las trincheras, excavadas rápidamente por el enemigo, repetía quizás inconscientemente el comportamiento de los *berserkir*: las motocicletas estaban sobrecargadas (sobre cada una de ellas había cuatro hombres) de ametralladores, completamente desnudos, pero en botas de piel, cuyas cañas estaban recubiertas de cargadores para ametrallar. Los ametralladores estaban borrachos y corrían a toda velocidad hacia el enemigo, gritando fuerte y disparando al aire, ininterrumpidamente, largas ráfagas. Para dar una idea de la impresión producida se necesita agregar

que, justamente en esta situación, ya sea el que escribe como sus compañeros vieron por primera vez allí una ametralladora. El uso de la locura como eficaz comportamiento bélico se ha observado en muchos pueblos y se funda en una base psicológica común: la creación de circunstancias en las cuales el enemigo pierde la orientación.

Episodios de locura, de comportamiento loco —precisamente loco y no estúpido, esto es, dotado de una determinada racionalidad sobrehumana y que, al mismo tiempo, necesita de acciones sobrehumanas— se encuentran bastante a menudo en la literatura. En el comportamiento cotidiano se realizan como un ideal difícilmente alcanzable. Este singular furor está ligado en múltiples contextos culturales al comportamiento ideal del amante o del artista. En el capítulo XXV de la primera parte de *Don Quijote* de Cervantes encontramos un episodio de excepcional interés: la imitación de parte de Don Quijote de la locura amorosa de los héroes de las novelas de caballería. Nos referimos a las palabras de Don Quijote:

> [...] el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. Ni he dicho bien *fue uno*: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo.[...] Amadís fue el norte, fue el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. siendo, pues, esto ansí, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería. Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor fue cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudando su nombre en el de Beltenebros, nombre, por cierto, significativo y proprio para la vida que él de su voluntad había escogido.[...]

Al monólogo de Don Quijote, Sancho responde subrayando que un comportamiento tal —desde el punto de vista del sentido común— es injustificado para el héroe, dado que los caballeros habían sido arrojados a la locura por los engaños o la severidad de las mujeres amadas por ellos:

> [...] pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado[...]?

La respuesta de Don Quijote se traslada del dominio de la lógica cotidiana a la sobrelógica de la locura amorosa caballeresca.

> Ahí está el punto —respondió don Quijote—, y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?[5]

Los razonamientos teóricos de Don Quijote son acompañados por un comportamiento loco:

> Y desnudándose con toda prisa los calzones, quedó en carnes y en pañales y luego, sin más ni más, dió dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco.[6]

Al concepto de locura no en sentido médico, sino en calidad de definición de un cierto tipo de comportamiento admisible aunque extraño, se lo puede encontrar en dos significados contrapuestos. A ello se une otro concepto: el de teatralidad. Dividiendo todo el mundo que nos circunda en natural (normal) y loco, León Tolstoi veía el ejemplo más flamante de este último en el teatro. La posibilidad del espacio teatral, en el cual parece como si los hombres sobre la escena no viesen a los hombres en la sala, y donde los actores imitan artificialmente la conducta de la vida habitual, era para Tolstoi una visible encarnación de la locura. En realidad, en la demarcación entre vida "normal" y vida "loca" el problema de la escena ocupa un lugar central.

La antítesis entre comportamiento teatral y no teatral aparece como una de las interpretaciones de la contraposición del loco con el normal. En este sentido es esencial tener presente que es posible usar los términos "teatralidad", "teatro del comportamiento" en dos sentidos contrapuestos. Sin embargo Michèle Perrot y Anne Martin-Fugier en el capítulo "Los actores", en el vol. IV de la *Historia de la vida privada* [París 1986] no dan al lector la descripción del teatro. El capítulo trata del

comportamiento cotidiano de una familia normal de la sociedad francesa. El culto de las comodidades familiares, lo cotidiano de la familia, son descritos como una especie de teatro. Particularmente ilustrativo es el capítulo de Michèle Perrot, titulado "Figuras y roles" que trata del ritual de la hipocresía familiar. De este modo, una norma de vida es vivida como teatral. Esto supone que el mismo autor de la descripción está constreñido a vivir lo habitual como extraño, a colocar su punto de vista en alguna parte más allá de los límites de la forma de vida normal: situación análoga a los casos de descripción de la lengua materna, que naturalmente exige esa posición de extrañamiento, señalada ya por los formalistas. Lo que es natural debe ser presentado como extraño, lo que es conocido como desconocido. Solamente en este caso lo cotidiano puede ser considerado como teatro.[7] Los casos de los que hablaremos enseguida tienen un carácter diverso. Aquí la esfera del arte —y más ampliamente, la esfera semióticamente marcada— será vivida como algo contrapuesto a la naturaleza. "Vida y teatro", desde este punto de vista, aparecen como antípodas: justamente su contraposición es la que confiere sentido y valor semiótico a su mezcla.[8] Un ejemplo interesante es la teatralización de la vida de Nerón. Considerándose un genial actor profesional y exhibiéndose sobre la escena, el emperador teatraliza al mismo tiempo la vida más allá de sus límites; justamente porque la vida no es teatro, su transformación en teatro se satura de significado. De las exhibiciones de Nerón escribe Suetonio:

> ... también representó personajes de tragedia, poniendo por condición que las máscaras de los héroes y los dioses se le pareciesen, y las de las heroínas y diosas a la mujer que más amaba.[9]

Aquí se mezclan de manera interesante dos tendencias contrapuestas, que en su unidad revelan la esencia del teatro: el actor de la antigüedad, para separarse a sí mismo del propio aspecto exterior, natural, extrateatral, usa las máscaras. Nerón, sin embargo, hace imprimir en las máscaras líneas que las vuelven parecidas a sí mismo. De ese modo, si la máscara del actor pareciera que cancelara su personalidad extrateatral, aquí —por el contrario— la pone de relieve; pero, para que el

rostro de Nerón se vuelva parte del espectáculo, debe ser negado primero y luego reconstruido, es decir, sustituido por su propia máscara. Una función todavía más refinada se manifiesta en el cambio de sexos. Ciertamente en la práctica de Nerón esto asumía un carácter alterado, como si pusiera en escena su sensualidad destructora de cualquier límite y la supresión de todos los vínculos naturales impuestos por el sexo. Pero no se puede negar tampoco la manifestación del poder del teatro de reducir la diferenciación sexual a un problema de engaño o truco. Recordemos por ejemplo que en el teatro shakespeariano todos los roles femeninos eran recitados por hombres y que la transfiguración de los sexos es uno de los procedimientos teatrales más antiguos y universales. El episodio que en este punto relata Suetonio, como nada más que una anécdota, es interesante justamente por su repetición. Ello deriva de la anécdota antigua acerca de un concurso de pintores de la que tomaba parte Apeles: un cuadro mostraba frutos de una manera tan natural, que se reunieron pájaros y empezaron a picotearlos. Pero otro lo superó: el artista había pintado un trapo que cubría el cuadro y engañó hasta a sus adversarios, los que comenzaron a pedirle que quitara el trapo y mostrara su trabajo. En el otro extremo está el episodio que narra sobre una guardia americana que prestaba servicio en el teatro cerca del palco del gobernador. El soldado disparó a Otelo exclamando: "¡Nadie podrá decir que en mi presencia un negro haya matado a una mujer blanca!" La anécdota relatada por Suetonio está construida sobre el mismo principio: la mezcla entre teatro y vida. El pasaje constante desde el rol de emperador al rol del actor y viceversa se vuelve para Nerón norma de comportamiento:

> ...No estaba permitido cuando él cantaba salir del teatro, ni siquiera por los motivos más imperiosos: así es que algunas mujeres dieron a luz en el espectáculo, y muchos espectadores, cansados de oír y aplaudir, saltaron furtivamente por encima de las murallas, o se fingieron muertos para que los sacasen.[10]

Particular es la mezcla de estratos de sentido: el emperador sobre la escena finge ser un actor, el actor interpreta las partes dramáticas de emperador, y los espectadores, que desean abandonar la sala, interpretan el rol de muertos. Este doble

papel de emperador y actor se revela en el hecho de que en los concursos teatrales

> El mismo se proclamaba vencedor[11]

y desdoblándose, había hecho poner en medio del vestíbulo una estatua que lo representaba en las vestiduras del intérprete de cítara. Es una transformación importante: si se considera la inclinación por el teatro como una debilidad humana, entonces la estatua está llamada a recordar que en esencia él es emperador. Nerón recurre a una transposición: la estatua recuerda que él es un actor y que es divinizado no como el jefe de Roma, sino en calidad de hombre de arte.

Nerón manifiesta una pasión por las mascaradas también fuera de la escena. Travestido vaga por lugares de mala fama, preparándose para la guerra, ordena "pelar a los varones y armar con hachas y adargas a las amazonas",[12] sus concubinas. La mezcla constante del teatro con la realidad cotidiana, el considerar la vida más allá de los límites de la escena como espectáculo, estuvo en la base del célebre episodio del incendio de Roma:

> ...Nerón contempló el incendio desde lo alto de la torre de Mecenas "encantado, decía, de la hermosura de las llamas", y cantó, en traje de teatro, *La toma de Troya*.[13]

Todo este teatro de la vida es coronado por sus últimas palabras:

> ..., y repitiendo sin cesar: "¡Qué artista va a perecer conmigo!..."[14]

La mezcla constante entre teatro y vida caracteriza para Suetonio una situación perversa, contra natura, que transforma la vida en espectáculo. Y ésta, a su vez, es solamente una parte del intercambio de todas las contraposiciones: entre actor y espectador, emperador y comediante, romano y griego y, aún, entre hombre y mujer; se trata de la posibilidad de interpretar cualquier papel y, al mismo tiempo, aparecer en la función del poder, para cuya diversión estos roles son interpretados. Nerón se propone el trabajo, por un lado, de agotar todas las variantes, y, por el otro, saliéndose de los límites de la po-

sibilidad, de realizar lo imposible. Encontraremos enseguida una situación compleja similar en Iván el Terrible.

Iniciando la discusión sobre el "teatro del comportamiento cotidiano", hemos contrapuesto la concepción francesa de la teatralización del gesto y del acto de vida cotidiana, diario, formalizado hasta la repetición, a lo imprevisible de los excesos de conducta que nos interesan. A pesar de la aparente contraposición de tales puntos de vista, éstos no carecen de una recíproca unión. El acto extravagante, que no tiene modelos, al repetirse, puede pasar desde el dominio de la "explosión" hasta la esfera de lo habitual. Apenas se cumple, el acto se puede volver acto de imitación. Así, las innovadoras invenciones de Brummell en el campo de la moda masculina eran rápidamente aceptadas por quienes se sentían atraídos por el dandismo y se transformaban en un hecho de cultura de masas. Cervantes, en el fragmento antes citado, ha mostrado también cómo la locura se transforma en la esfera de la imitación y pasa a la cultura de masas.

La norma no tiene marcas distintivas. Es un punto que carece de extensión entre el tonto y el loco. Tampoco la explosión tiene marcas: más exactamente posee toda una serie de marcas virtuales. En su calidad de comportamiento individual se destaca de la norma y en este caso se define como locura; volviéndose masivo se transforma en estupidez.

De lo que se ha dicho se comprende que cualquier forma de locura inevitablemente debe representar un exceso del comportamiento individual y se halla más allá de los límites de la previsibilidad. Así, por ejemplo, el héroe de la epopeya bizantina Digenis (en la variante rusa: Devgeni)[15] cumple una serie de actos, los que, desde el punto de vista cotidiano (del comportamiento convencional), pueden ser evaluados como extraños o locos, pero que desde una perspectiva interna resultan la realización de la aspiración caballeresca a la perfección. El tema folklórico de la novia "peligrosa", reclamada como esposa y que ha costado la vida ya a muchos pretendientes, es repensado aquí según el espíritu caballeresco. El héroe Devgeni, habiéndose enterado de la existencia de una belleza inaccesible, por la cual muchos pretendientes ya habían sido asesinados por el sanguinario padre y por los hermanos, se enamora al instante de la muchacha. Desde el punto de vista de la razón cotidiana, el suceso le halaga: habiendo llegado al

castillo en torno al cual yacían los cadáveres de sus predecesores, en ausencia de los peligrosos familiares de la muchacha, la conquista y sin obstáculo alguno la desposa. Le sigue una trama "lógica" desde el punto de vista de Don Quijote, y absurda si se imagina el parecer de Sancho Panza: el suceso alcanzado tan fácilmente no hace feliz a Dvgeni, sino, por el contrario, inexplicablemente para el lector contemporáneo, lo arroja a la desesperación. El desea el combate, ya inútil, con el padre y los hermanos de Stratigovna.[16] Estamos frente a una significativa transformación de la trama: combate/victoria/conquista de la novia es sustituido por: conquista de la novia/combate/victoria. Todas las causas lógicas del combate han sido eliminadas, pero desde el punto de vista caballeresco el combate no necesita de causas lógicas. Este es un acto que tiene un valor en sí mismo: no tiene influencia sobre el destino del héroe, pero demuestra que el héroe es digno de su destino. Devgeni

> comenzó a llamar a grandes voces, para que salieran Stratig y sus fuertes hijos y vieran el rapto de su hermana. Los siervos se pusieron a llamar a Stratig y le contaron de cuánta insolencia daba prueba Devgeni: en la corte andaba sin miedo y llamaba a Stratig.

Sin embargo, Stratig no acepta el desafío porque "no cree" que un intrépido pretendiente haya tomado a su hija. El rechazo del combate de parte de los familiares de Stratigovna arroja a Devgeni a una desesperación incomprensible para nosotros:

> Me cubriré de infamia si no soy perseguido; quiero volver y llevarles deshonor.[17]

Sigue un complejo sistema de rituales, insensatos desde el punto de vista del sentido común, pero pleno de profundo significado en el sistema de las normas caballerescas. El exceso aquí no se halla en la extrañeza de las acciones de Stratig, sino en aquella sobrehumana coherencia que Devgeni realiza al cumplir el ritual caballeresco. El sentido de tales textos se diferencia por principio de las representaciones habituales del lector contemporáneo. Estas reconocen no un acontecimiento sino un ideal de comportamiento al cual el hombre real puede

solamente tender. Por ello, la escrupulosa ejecución de parte de Devgeni del ritual del acto heroico y del ritual de las nupcias se transforma en la parodia de Cervantes, cuando Don Quijote busca realizarlos en la práctica en la vida. Derrotando al suegro y a los cuñados que querían quitarle a la mujer, Devgeni no ha resuelto una tarea difícil, sino que se encuentra más que antes en una posición sin salida: sin la victoria corría el riesgo de perder a la mujer, pero luego de la victoria la mujer se ha vuelto hija y hermana de prisioneros, deshonrados por la derrota y que han dejado de ser socialmente pares del marido. El matrimonio se ha vuelto una vez más imposible pero por otras razones. Devgeni libera a los familiares prisioneros luego de cumplir con actos exquisitamente caballerescos: se acerca a ellos, se declara su vasallo, pide nuevamente la mano de su mujer, recibe triunfalmente el consenso y festeja suntuosamente las nupcias feudales plenamente válidas.

Nos encontramos frente a una situación característica: un inimitable gesto heroico se realiza no a través de un desprecio romántico de las leyes, sino a través del cumplimiento imposible para el hombre de las normas ideales más refinadas e irrealizables. Esto determina, en particular, relaciones absolutamente específicas entre la literatura (la epopeya heroica, las baladas, la novela caballeresca) y la realidad. La literatura asigna normas de comportamiento heroico inauditas, fantásticas, que la vida de los héroes intenta realizar. No es la literatura la que copia la vida, sino la vida la que aspira a reproducir la literatura. De ahí lo absurdo del comportamiento del caballero como norma de vida cotidiana. En este sentido el típico comportamiento caballeresco es el que muestra el héroe del *Slovo o polku Igoreve* [Cantar de la gesta de Igor].[18] Luego de que el ejército unido de los príncipes rusos hubiera intentado en vano cumplir con una tarea relativamente difícil pero realista (derrotar a los polovcy [cumani][19] sobre el Dnieper y recuperar el curso del Dnieper hasta el mar), Igor se lanzó a una batalla con la que debía cumplir un objetivo irreal, pero en recompensa, heroicamente grandioso: pasar a través de las estepas cumanas y restablecer los originarios pero ya perdidos lazos con Tmutarakan.[20] El plan común, proyectado en Kiev bajo la guía del gran príncipe de Kiev, presuponía una intervención colectiva de todos los príncipes. Como es sabido, Igor no participó en esta expedición y, dado que en Rusia se sabía de sus

relaciones persistentes, ya bélicas ya amigables, con los polovcy, su ausencia en el ejército unido podía ser interpretada de manera ultrajante para su honor. Motivos personales de carácter caballeresco —el deseo de borar cada posible mancha en su honor— llevaron a Igor a intentar un plan fantástico en su heroísmo. Es característica la actitud doble del autor hacia el comportamiento del prínicpe Igor. Como hombre todavía inmerso en la atmósfera caballeresca, él admira el hecho de que el plan heroico sea sin esperanzas, el hecho de que consideraciones realistas y prácticas fueran rechazadas en un desesperado arranque caballeresco, pero al mismo tiempo es un hombre que se coloca fuera de la restringida ética caballeresca. Mientras el cronista [*letopisec*][21] que describe estos mismos eventos, contrapone al heroico individualismo del caballero el colectivismo religioso del cristianismo. El cristianismo, para él, es un principio común a todo el pueblo, situado más alto que el de la caballería. El *Cantar de la gesta de Igor* es en cambio extraño a las motivaciones cristianas y se halla totalmente inmerso en la ética caballeresca. Igor es aquí condenado en cuanto vasallo rebelde, que con su heroico egoísmo ha contravenido la voluntad de su soberano feudal, el príncipe de Kiev. El soberano feudal es por definición consagrado por la autoridad suma como jefe de la tierra rusa. De ese modo, Igor se inserta en una ética doble: como feudatario se adorna con la osadía que lo conduce a la locura, y como vasallo, con la sumisión heroica. La incompatibilidad de estos principios éticos sólo subraya su valor.[22]

La ética medieval es al mismo tiempo dogmática e individualista: es individualista en la medida en que el hombre debe tender a un ideal inalcanzable en todas las esferas de su acción. A ello se vincula un rasgo específico del comportamiento medieval: el maximalismo. Lo que es común no tiene valor. El valor es atribuido a la misma acción cumplida de manera perfecta, o en proporciones inauditas, o en condiciones increíblemente difíciles que la vuelven prácticamente imposible.

Los textos medievales poseen un alto grado de saturación semiótica. Sin embargo, la relación entre el texto que cumple con la norma y el texto que la viola (loco) se construye sobre bases en principio diversas de las de la estructura romántica, más habituales para el lector contemporáneo. En esta última la "regla" y la "locura" son polos contrapuestos, y el paso al

espacio de la locura designa automáticamente la violación de todas las reglas.

Ante la conciencia medieval nos volvemos testigos de una estructura completamente diferente: el grado perfecto, supremo de un valor (santidad, heroísmo, crimen, amor) se alcanza solamente en un estado de locura. De ese modo, sólo el loco puede realizar las reglas supremas. Las reglas se vuelven no un fenómeno del comportamiento de masas, sino que son propias solamente a un héroe excepcional en una situación excepcional. De tal modo, si en la conciencia romántica las reglas son patrimonio de la trivialidad y son fácilmente realizables, en el medievo son el fin inalcanzable de una personalidad excepcional. De manera correspondiente cambia también el creador de las reglas. Para el romántico es la muchedumbre. Es de destacar la transformación de la palabra "poshlyj" [vulgar] desde su significado originario de "común".[23] Para la conciencia medieval la norma es aquello que es inalcanzable, y sólo el punto ideal hacia el cual son concentradas las solicitaciones. Esto en particular determina la ambigüedad de los textos medievales que describen normas de comportamiento y, enseguida, la posibilidad de una doble interpretación. El investigador que construye su trabajo sobre la base de textos normativos (en modo especial se buscan formas de comportamiento real en obras de arte, que además son corregidas consultando hasta documentos jurídicos) se halla propenso a creer que el comportamiento cotidiano representa una concretización precisa de reglas similares. Sin embargo, conviene considerar otro punto de vista sobre estos mismos textos: ver en ellos un ideal, al cual el individuo puede acercarse pero que no puede alcanzar. Sobre éste, entre otros, se ha construido el enigma de todos los dolorosos desastres de Don Quijote. Él toma la norma ideal por norma cotidiana. Aquello que es necesario admirar, a lo cual en el mejor de los casos es necesario aspirar (o mostrar que se aspira), es usado por él como norma de comportamiento cotidiano. De ahí la fuente de sus tragicómicos fracasos.[24] De tal modo, de un mismo texto pueden recabarse ya sea rasgos de la realidad cotidiana, ya sea representaciones ideales de los hombres de la época. El cuadro se vuelve más complejo también por el hecho de que la vida medieval es una escala con numerosos escalones, y tras la realización ideal de las reglas (la suerte de los héroes) y su igualmente ideal vio-

lación completa (el comportamiento del diablo) existe una larga escala, que antes que nada se acerca a la vida real.

Los textos reales raramente manifiestan modelos teóricos en forma "pura". Generalmente encontramos formas dinámicas, de transición, fluidas, que no realizan totalmente tales construcciones ideales, sino que solamente en cierta medida están organizadas por ellas. Modelos similares respecto de los textos se disponen sobre otro nivel; ellos se realizan o como tendencia, como el código cultural que se trasluce pero no está formulado, o en calidad de metatextos: reglas, enseñanzas, imposiciones o tratados teóricos de los cuales el medievo fue tan rico.

El análisis del material demuestra que, en el aspecto que nos interesa, les es propio a los textos del alto medievo ruso un sistema riguroso y que tal sistema, en sus rasgos fundamentales, es el mismo también en análogas estructuras sociales de otros ámbitos culturales.

Antes que nada es necesario destacar que el alto medievo conocía no uno sino dos modelos de *gloria*: el cristiano-eclesiástico y el feudal-caballeresco. El primero estaba construido sobre una rigurosa distinción entre la gloria terrena y la celeste. Resulta relevante aquí no la oposición "gloria/ignominia", "notoriedad/oscuridad", "alabanzas/injurias", sino la de "eternidad/caducidad". La gloria terrena es pasajera. Tomás de Aquino sostenía que: "No es verdaderamente virtuoso quien cumple actos de virtud por la gloria humana" (*Summa theologica*, Secunda secundae, questio CXXXII, art.1), y San Isidoro afirmaba que "Nadie puede abrazar a un tiempo la gloria de Dios y la del siglo".[25] También Ramón Llull sostenía que el verdadero honor pertenece solamente a Dios.[26] Encontramos afirmaciones análogas en los textos rusos. Tal es por ejemplo la afirmación de Vladimir Monomach:[27]

> ¿Y qué somos, nosotros, hombres pecadores y malvados? Hoy vivos y mañana muertos, hoy en la gloria y el honor, pero mañana en la tumba y en el recuerdo; otros se repartirán aquello que ha sido acumulado por nosotros.[28]

Este punto de vista nos interesa no por sí mismo, sino porque ha ejercido una fuerte influencia, particularmente en Ru-

sia, sobre los textos caballerescos, creando obras enteramente contradictorias, como *Žitie Aleksandra Nevskovo* [Vida de Alejandro Nevski],[29] y condicionando fuertemente la concepción de honor y gloria de los monjes-cronistas.

En los textos propiamente mundanos, caballerescos o de las *družine,*[30] la semiótica de honor y gloria es elaborada con una especificación considerablemente superior. Material occidental sobre este problema lo ha recogido en su monografía la investigadora argentina María Rosa Lida de Malkiel.[31] De los datos que ella aporta resulta evidente que en el modelo clásico de la caballería occidental era rigurosamente diferenciado el signo del mérito caballeresco —unido a un significado materialmente plasmado en una recompensa— y el signo verbal: la gloria. El primero invariablemente se construye como correlación entre la medida del premio y la grandeza del mérito. Éste es subrayado hasta en el vocabulario de A.J. Greimas.[32] El concepto de recompensa como significante material, cuyo significado es el mérito del caballero, atraviesa múltiples textos. Aunque *honneur* y *gloire* son constantemente usados en pareja como fórmula diádica,[33] su sentido es profundamente diverso. La diferencia, en definitiva, se reduce a la contraposición de la cosa en su función sígnica y de la palabra que cumple, ella también, el papel de signo social. El sistema más cercano a los usos del alto medievo ruso se encuentra quizás en el *Cantar de Mio Cid.*

"Honor" tiene aquí invariablemente el significado de botín, recompensa, signo, cuyo valor es definido por el plano de la expresión en el que tal valor se manifiesta, tomado en función no sígnica. Justamente por eso el Cid puede exclamar:

> "Que lo sepan en Gallizia —e en Castiella e en León con qué riqueza enbío— mios yernos amos a dos" (vv. 2579-2580).

Sin embargo, el "honor" no es solamente signo de mérito, sino que es signo hasta de una determinada relación social:

> El honor está esencialmente unido a las bases sociales y sometido, en consecuencia, a toda una jurisdicción cuyas reglas son escrupulosamente fijadas. Sobre el delicado funcionamiento del honor pocos documentos son tan instructivos como el *Cantar* (del Mio Cid). Es el rey, en cuanto fuente del honor, el que se lo quita

al héroe; y entonces el héroe mismo, solo gracias a su lealtad, a su gesta y a su liberalidad, llega a reconquistar el honor perdido.[34]

La investigadora subraya la unión específica de la poesía de la lealtad y de la sumisión con un extremo individualismo, libre albedrío y respeto por la propia independencia, por lo que más tarde el concepto caballeresco del honor resulta difícil de transcodificar en la terminología del lenguaje político.

La unión del honor con las relaciones de vasallaje se observa claramente aun en las fuentes rusas. Es llamativo que el *honor* sea siempre *dado, quitado, tributado, entregado.* Este microcontexto no se aplica jamás a la *gloria*. El honor se halla invariablemente unido a un acto de intercambio que necesita de un signo material, a una cierta reciprocidad de relaciones sociales que dan derecho al respeto y al valor social.

Sin embargo, en el análisis del concepto de honor y de sus derivados verbales en los textos de la época de Kiev hay que tener presente una particularidad: el "honor" está siempre incluido en contextos de intercambio. Se lo puede dar, tributar, recibir. Una cierta sinonimia de verbos que parecerían antitéticos, como "dar" y "tomar", se aclaran con la ambivalencia de la acción misma en el sistema de las relaciones de vasallaje del primer feudalismo. El acto de ofrecimiento del don era al mismo tiempo signo de la entrada de la admisión en el vasallaje. Con esto el futuro vasallo, entrando en esta nueva relación de dependencia, debía ofrecerse a sí mismo y a sus propias tierras como don al protector feudal y éste, si bien se las restituía inmediatamente (a menudo acrecentadas), lo hacía ya en calidad de premio de vasallaje. De tal modo el don se transforma en signo que se intercambia, reforzando con ello determinados acuerdos sociales. A esta ambivalencia del dar/recibir —cuando cada uno de aquellos que reciben es al mismo tiempo también un donador— se halla unido el hecho de que el *honor* sea tributado desde lo bajo hacia lo alto y entregado desde lo alto hacia lo bajo. Con ello invariablemente se subraya que la fuente del honor, como también de la riqueza de los de abajo sea el señor feudal.[35]

Sin duda podremos encontrarnos también con casos en los que el *honor* sea otorgado de pares a pares. Pero se trataría entonces de una ceremonia de cortesía, un ritual formal que denota una sumisión convencional carente de sentido real,

como era la habitual fórmula de despedida de las cartas en el siglo XIX: "Quedo humilde siervo de Vuestra Excelencia".

También la "gloria" es un signo, pero un signo verbal, y es por esto que funciona en principio de manera diversa. La gloria no se transmite y no se recibe, sino que "llega a los pueblos remotos" y a la más "lejana descendencia". Se le atribuyen siempre características sonoras: la "proclaman", la "oyen". La falsa gloria se extingue con fragor. También posee las marcas de la memoria colectiva. Jerárquicamente ocupa un puesto superior con respecto al honor.

El honor va acompañado de preceptos estables, correspondientes al puesto en la jerarquía. En el poema épico medieval castellano *Libro de Apolonio*, el rey se vuelve a un caballero desconocido, llegado durante el banquete:

> [...] Amigo, elige tu puesto,
> tú sabes lo que se te debe y qué puesto te espera;
> actúa según la cortesía como debes actuar,
> porque nosotros, ignorando quién seas nos podemos equivocar.[36]

La importancia que aquí se da al honor es mayor que el nombre propio. Este último puede permanecen oculto, pero es indispensable conocer el primero, de otro modo las relaciones sociales se vuelven simplemente imposibles (la situación es diferente en los textos eclesiásticos: véase el *Žitie Aleksija čeloveka božiego* [Vida de Aleksi, hombre de Dios], construido sobre el hecho de que el protagonista conscientemente rebaja el propio estatus social). La gloria se mide no por la magnitud sino por la duración. El ejercicio básico que corresponde a la gloria es la loa. A diferencia del honor, ella no conoce una correlación directa entre la expresión y el contenido. Si el honor se halla ligado a la idea de que una expresión mayor denota un contenido mayor, para la gloria como signo verbal se considera tal unión como convencional: la fugaz palabra humana denota la gloria *inmortal*. Dado que el hombre del medievo es propenso a considerar *todos* los signos como icónicos, busca eliminar también esta contradicción, uniendo la gloria no a la palabra común, sino a una palabra que tenga una autoridad particular. Como tales pueden aparecer la palabra divina, la palabra escrita en los "documentos", o la palabra de "lenguas lejanas".[37] También en este caso encontramos

un absoluto paralelismo entre la terminología del medievo ruso y la occidental.[38]

En principio la gloria estaba reservada a los más altos grados de la jerarquía feudal. Sin embargo, había también excepciones: el guerrero, que ha conquistado la gloria a precio de la muerte es como si fuera elevado al grado más alto de la jerarquía. Se vuelve *igual a todos*. Y como se nos recuerda en *Izbornik 1076 g.* [Recopilación del año 1076],[39] la gloria *se da a los iguales*. Este sistema, que distingue honor y gloria, se mantiene coherentemente en los textos más antiguos de la época de Kiev: en el *Izbornik 1076, Devgenievo dejanie* [Gesta de Devgeni], *Iudejskaja vojna* [Guerra judía], en parte en la *Povest'vremennych let* [Relato de los tiempos pasados][40] (en combinación con el tratamiento eclesiástico del término) y en una serie de otros textos. Particularmente destacable en este aspecto resulta la *Guerra judaica*. Barsov hizo esta observación hace mucho tiempo y también N.K. Gudzi escribía:

> La terminología y la fraseología que caracterizan la organización ideológica y la vida cotidiana de la Rusia de las *druzhinas*, se reflejan en la traducción rusa de los libros de Flavio, en las obras originales rusas contemporáneas a la traducción, en particular en las crónicas. Tales son los conceptos de honor y gloria que sustituyen los conceptos diversos que se encuentran en el texto griego: de alegría, generosa hospitalidad, premio.[41]

Un análisis detallado de la traducción de los conceptos del original griego en un sistema diverso, específicamente feudal (los términos "honor" y "gloria"), nos es proporcionado por N.A. Meshcherski.[42] Resaltaremos solamente que cuando el traductor de la *Guerra judaica* pone en el lugar del griego εὐφημία (exultación) el término *cest'* [honor] ("Y los sefforitos fueron a su encuentro con honor y loas"), no está reinterpretando simplemente la terminología griega, sino que lo hace con un sorprendente conocimiento de los conceptos fundamentales de la caballería occidental. Recordemos que la interpretación de εὐφημία corresponde plenamente, por ejemplo, a *joi,* el sinónimo de "honor" en el *Cantar de Mio Cid.* El diccionario del antiguo francés incluye también *joeiler* en el significado de "llevar dones".[43] Si se recuerda que " loas" es aquí sinónimo de "gloria" (francés antiguo *laude*) entonces también aquí vemos

la fórmula "honor y gloria" importante para el feudalismo ruso y común a una serie de países del alto medievo. Sería oportuno volver la atención a la especificidad del término *veselie* [alegría, júbilo] en el *Cantar de las gestas de Igor*: "A my uže družina žadni veselija" [Y nosotros tenemos de las družhinas sed de alegría]. En este caso, el término es usado, según la hipótesis más verosímil, como sinónimo de "honor/premio" (recordemos que el diccionario de Greimas[43] da para *joiete* en los textos caballerescos franceses del siglo XIII el significado de *usufruit*, término jurídico que designa la concesión en usufructo, cosa que para el caballero ha sido siempre premio/honor). No es el caso, evidentemente, que expresiones como "veselie poniče" [se replegó la alegría], o "ne veselja godina v"stala" [ha llegado un tiempo triste] en el *Cantar* sean invariablemente acompañadas por indicaciones sobre el carácter material de la pérdida "A zlata i srebra ni malo togo potrepati" [y en cuanto a oro y a plata ni siquiera un poco nos ha sido dado tocar], "poganii[...] emljachu dan' po bělě ot" dvora" [los paganos (...) cobraban como tributo una ardilla por hogar]. Pero también la fórmula "unyli golosi, ponice veselie" [Se han debilitado las voces, se postró la alegría] puede ser considerada como transformación negativa de la combinación "gloria y honor·: "golos" [voz] es sinónimo de "chvala" [loas], de "pesnja" [canto] (el canto como glorificación figura ya sea en el *Cantar* como en la interpolación del traductor en la *Guerra judaica* y en una serie de otros textos), del signo *sonoro* del mérito; y "veselie" [alegría] del signo material, del honor.

Así lo diádico de la fórmula "honor y gloria" no anula la marcada especificidad terminológica de cada uno de sus componentes, especialmente para el ambiente caballeresco de las druzhinas. En los textos eclesiásticos, allí donde el autor adscribe al personaje —Dios o un santo— toda la plenitud posible de mérito y valor, "honor y gloria" son usados como elementos inseparables de una misma fórmula. Justamente en estos textos empieza a borrarse su especificidad. Y con la difusión de la ideología eclesiástica la combinación comienza a ser percibida como tautológica.

En este capítulo hemos usado tanto datos documentales, que reflejan la realidad cotidiana, como textos de obras literarias, que representan los modelos ideales de esta realidad. Las

leyes de estos dos modos de representación de la vida son diferentes, pero al mismo tiempo no se puede dejar se subrayar su unión, particularmente en la época medieval. El hombre de la época arcaica tiende a excluir la casualidad del mundo. Ésta se le presenta como el resultado de un cierto orden, para él desconocido, más misterioso pero también más potente. De aquí deriva la práctica difundida de la adivinación, por medio de la cual aquello que es casual es elevado al nivel de algo que puede ser predicho.[44] En este sentido resulta interesante un episodio del canto XXIII de la *Ilíada*. Se trata de los juegos funerarios en honor de Patroclo. En la carrera realizada en ocasión de la sepultura, Ulises y Ayax rivalizan en velocidad:

> y el Oilíada se adelantó a los demás, aunque el divino Odiseo le seguía de cerca;
>
> Ayax estaba por ganar la carrera, aunque
>
> tan inmediato a Ayax corría el divinal Odiseo: pisaba las huellas de aquél antes de que el polvo cayera en torno de ellas.[45]

El acontecimiento que sigue es desarrollado por Homero en dos planos: Ayax casualmente resbala en la zona donde estaba el estiércol de los bueyes[sacrificados por Aquileo en honor de Patroclo] y cae con el rostro sobre estos desechos. Este hecho da a Ulises la posibilidad de superar al rival y obtener el primer premio. El episodio puede ser una clásica ilustración de la intromisión de la casualidad imprevisible en el curso de los eventos.

Sin embargo el poeta da una explicación paralela:

> [...] Odiseo oró en su corazón a Atenea, la de los ojos de lechuza:
> "Óyeme, diosa y ven a socorrerme propicia, dando a mis pies más ligereza".
> Así dijo rogando. Palas Atenea le oyó.[46]

Esta doble interpretación propone dos explicaciones igualmente creíbles: sin la ayuda de Atenea Ulises no habría vencido, pero tampoco habría vencido sin la ayuda del estiércol de los bueyes. Así, se abre el camino a la casualidad en el mundo y al mismo tiempo, junto a ella, en cada casualidad, se mues-

tra la intromisión de los dioses. La síntesis de la idea del poder divino y de la imprevisibilidad de los eventos (su valor informativo) es alcanzada por Homero incluyendo en cada evento toda la cadena de los factores que lo determinan: sus dioses se encuentran constantemente en lucha, y si el éxito en la lucha de los hombres se explica por la voluntad de los dioses, el éxito en la lucha que se desarrolla entre los dioses permanece imprevisible; el mismo carácter tiene el encuentro del destino con la voluntad humana: un conflicto que se resuelve de varios modos, pero que siempre ha atormentado a los autores griegos.

En el mundo irrumpen eventos, cuyas consecuencias son imprevisibles. Estos eventos dan impulso a una amplia serie de procesos sucesivos. El momento de la explosión, como ya hemos dicho, es como si hubiera sido desconectado del tiempo, y de ello parte el camino hacia una nueva etapa del movimiento gradual, señalada por el retorno al eje temporal. Sin embargo la explosión genera toda una cadena de otros eventos. Antes que nada, su resultado es la aparición de un complejo de consecuencias igualmente verosímiles. Solamente una de ellas se halla destinada a realizarse y a volverse hecho histórico. La elección de la consecuencia que se volverá realidad histórica puede ser definida como casual o como resultado de la intromisión de otras leyes, externas al sistema dado y que se encuentran más allá de sus confines. Esto es, en cualquier otra perspectiva puede ser plenamente previsible, pero dentro del ámbito de la estructura dada es del orden de la casualidad. De tal modo la realización de esta potencialidad puede ser caracterizada como no realización de todo un complejo de otras. Esto lo percibió Pushkin muy agudamente, cuando hace pronunciar a Tatiana las palabras:

A s̆cast'e bylo tak vozmŏzno,
Tak blizko...

[Y la felicidad era tan posible,
¡estaba tan cerca...!][47]

Aun más significativas son las reflexiones del autor, únicas en la historia de la novela, sobre el futuro perdido del asesinado Lenski:

Byt' možet, on dlja blaga mira,
Il' chot' dlja slavy byl roždën;
Ego umolknuvšaja lira
Gremučij, nepreryvnyj zvon
V vekach podnjat' mogla. Poeta,
Byt' možet, na stupenjach sveta
Zdala vysokaja stupen'.
Ego stradal'českaja ten',
Byt' možet, unesla s soboju
Svjatuju tajnu, i dlja nas
Pogib životvorjaščij glas,
I za mogil' noju čertoju
K nej ne domčitsja gimn vremën,
Blagoslovenie plemën.

[Quizás él había nacido para bien del mundo,
o al menos para la gloria;
su lira enmudecida
podía tener en los siglos
un eco sonoro e ininterrumpido. Al poeta
quizás, en los escalones del mundo
le estaba reservado uno alto.
Su sombra de mártir
quizás se ha llevado lejos consigo
un misterio sagrado, y para nosotros
se ha perdido una voz vivificadora,
y más allá del límite de la tumba
no llegará a ella el himno de los tiempos,
la bendición de la estirpe.]

Seguía la estrofa XXXVIII, soslayada en el texto impreso, pero presente en la bella copia del manuscrito:

Ispolnja žizn' svoju otravoj,
Ne sdelav mnogogo dobra,
Uvy, on mog bessmertnoj slavoj
Gazet napolnit' numera.
[...]
On soveršit' mog groznij put',
Daby poslednij raz dochnut'
V vidu toržestvennych trofeev,
Kak naš Kutuzov il' Nel'son,
Il' v ssylke, kak Napoleon,
Il' byt' povešen, kak Ryleev.

A možet byt' i to: poeta
Obyknovennyj ždal udel.
Prošli by junošestva leta
V nëm pyl dušu by ochladel.

[Colma su vida de veneno,
sin haber hecho mucho bien,
ahimé, él podía de gloria inmortal
colmar los números de los diarios.[48]
[...]
El podía recorrer un camino terrible
para emitir el último suspiro
o en vista de los solemnes trofeos,
como nuestro Kutuzov o Nelson,
o en el exilio como Napoleón,
o al ser ahorcado como Ryleev
o quizás un destino común
esperaba al poeta.
Los años de la juventud habrían pasado
y el ardor del alma se habría helado.]

En esta variante el destino de Lenski:

V derevne sčastliv i rogat
Nosil by stëganyj chalat;
Uznal by žizn' na samom dele,
Podagru b v sorok let imel,
Pil, el skučal, tolstel, chirel. [...]

[En el campo feliz y cornudo
habría llevado una bata acolchada
habría conocido la vida en su realidad
habría tenido gota a los cuarenta
habría comido, bebido, se habría aburrido,
habría engordado, se habría enfermado.][49]

Tanto el camino del hombre singular como el de la humanidad están colmados de posibilidades irrealizadas, de vías perdidas. La conciencia hegeliana, inserta de manera imperceptible para nosotros en la esencia misma de nuestro pensamiento, nos ha educado en la veneración de los hechos realizados y en el desprecio por lo que *habría podido* suceder, pero no se ha vuelto realidad. Las reflexiones sobre estas vías perdidas son

tratadas con desprecio por la tradición hegeliana, consideradas como romanticismo y computadas entre las fantastiquerías del género de aquellas a las que se abandonaba el no del todo desconocido filósofo gogoliano Kifa Mokievich, cuya existencia "estaba orientada antes bien hacia el polo especulativo".[50] Es posible sin embargo imaginar un segundo punto de vista para el cual justamente estas vías "perdidas" representan uno de los problemas más inquietantes para el filósofo-historiador. Pero aquí se deben recordar los dos polos del movimiento histórico. Uno de ellos se une a los procesos que se desarrollan con un movimiento no explosivo, gradual. Estos procesos son relativamente previsibles. Un carácter diverso tienen los procesos que surgen como resultado de explosiones. Que cada uno de los eventos realizados se halla circundado por una nube de eventos no realizados. Las vías que desde ellos habrían podido iniciarse resultan perdidas para siempre. El movimiento se realiza no sólo como un nuevo evento, sino también como nueva dirección. Una aproximación de este tipo es lo más indicado en los casos en los que se trata de eventos históricos, únicos por su naturaleza, en los que un acontecimiento casual abre el pasaje al inicio de una nueva e imprevisible regularidad. Una obra de arte genial, convertida en punto de desarrollo en la historia cultural de la humanidad no habría sido escrita y no habría sido compensada con nada, si su autor hubiera muerto durante la infancia por una catástrofe casual. El éxito de la batalla de Waterloo no podía ser unívocamente previsto como no era posible prever en el momento del nacimiento de Napoleón si aquel niño habría de sobrevivir. Pero el cumplimiento de estos hechos ha impreso en la máquina histórica un nuevo pulsador, que hubiera podido también permanecer inutilizado. En este sentido, cada evento puede ser analizado desde dos puntos de vista: la obra de Pushkin ha ejercido una influencia sobre la transformación de la obra artística en el mercado (ne prodaëtsja vdochnoven'e, no možno rukopis' prodat'[no se vende la inspiración, pero se puede vender un manuscrito]).[51] El *Eugenio Oneguin* ha desempeñado aquí un papel decisivo. Sin embargo, si Pushkin no hubiese escrito su novela en verso, o si no hubiera nacido jamás, este proceso inevitable habría tenido lugar de todos modos. Pero si se mira otra conexión histórica y se presupone que Pushkin hubiese sido arrancado, a causa de circunstancias biográficas, de la

literatura durante su primer período, entonces toda una cadena de acontecimientos —que llevan a Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Blok, y a través de ellos, en una perspectiva más cercana, a Solzhenitsin, y han contribuido a reforzar el papel que la literatura rusa ha desempeñado en el destino civil de la *intelligentsia* y, en consecuencia, en el destino en general de Rusia— resultaría totalmente diferente de la que conocemos. De este modo, un mismo evento puede insertarse ya sea en una serie previsible, ya sea en las circunstancias de la explosión. Cada "gran" evento no sólo abre nuevos caminos, sino que trunca haces enteros de potencialidad futura. Si esto es tenido en cuenta, entonces la descripción de estas vías perdidas no representa ya para el historiador una reflexión ingenua sobre temas prescindibles. Por el contrario, se necesita tomar en consideración además otra circunstancia: movimientos históricos diferentes, pero tipológicamente similares como, por ejemplo, el movimiento romántico en los diferentes países europeos, o las diferentes formas de revolución antifeudal que pueden elegir diferentes vías en el momento de la explosión. Confrontarlos entre sí es como demostrar qué habría sucedido, en este o aquel país, si los resultados de la explosión en ellos hubieran sido diferentes. Esto introduce un aspecto completamente nuevo en el estudio comparado de las culturas: aquello que se ha perdido en un espacio histórico-nacional puede ser realizado en otro, y tal confrontación confiere un mayor fundamento a las reflexiones sobre lo que habría sucedido si la elección histórica hubiera sido diferente. Un ejemplo de razonamiento sobre varias salidas del mismo evento para una investigación comparada podría ser el fallido golpe de Estado en Moscú y los acontecimientos en Yugoslavia, que muestran qué habría sucedido si el golpe de Estado no hubiera fallado. La confrontación tipológica de las varias concretizaciones de un evento puede ser considerada como forma de estudio de las vías "perdidas". Desde este punto de vista se puede interpretar, por ejemplo, la historia del Renacimiento, de la Reforma, de la Contrarreforma como diversas variantes de un único modelo histórico. Una visión del género permite estudiar no sólo aquello que ha sucedido, sino lo que hubiera podido suceder. La investigación comparada, por ejemplo, de los procesos económicos, por un lado, y de las obras de arte por el otro, nos proporciona no causas y efectos, sino los dos polos

de un proceso dinámico, intraducibles entre sí, pero al mismo tiempo compenetrados de recíprocas influencias. En una relación de este tipo se encuentra la antinomia entre los fenómenos históricos de masa y los extremadamente individuales, de la previsibilidad y de la imprevisibilidad: son las dos ruedas de la bicicleta de la historia.

Ya hemos dicho que el hombre que vive según los usos y las tradiciones, desde el punto de vista del héroe emprendedor de la época explosiva, es estúpido; y este último, desde la posición de su oponente, es infiel y sin honor. Ahora tiene sentido ver a estos personajes en conflicto como los anillos de una única cadena.

Los períodos de descubrimientos científicos y los de las invenciones técnicas se pueden analizar como dos fases de la actividad intelectual. Los descubrimientos tienen el carácter de explosiones intelectuales: no pueden ser descifradas desde el pasado y no es posible prever de manera unívoca sus consecuencias. Pero en el mismo momento en el que la explosión ha agotado su energía interna, ésta es sustituida por la cadena de causas y efectos; llega así el tiempo de la técnica. El desarrollo lógico elige de la explosión aquellas ideas para las cuales ha llegado ya el momento, elige lo que puede ser utilizado. El remanente es abandonado al olvido por un cierto tiempo, tal vez demasiado largo. De ese modo en el periódico cambio de progresos de la teoría científica y de sucesos técnicos se puede ver la alternancia de períodos de previsibilidad e imprevisibilidad. Se entiende que ese modelo posee un alto grado de convencionalidad. Una cadena coherente de explosiones y desarrollos graduales no existe jamás aisladamente en la realidad. Esta se halla circundada de haces de procesos sincrónicos a ella, y estas influencias colaterales, interfiriéndose constantemente, pueden turbar el cuadro preciso de la alternancia de las explosiones y de la gradualidad. Sin embargo, esto no impide analizar teóricamente esta cadena de sucesiones como si estuviese aislada. En manera particularmente clara ésta se transparenta en los procesos sociales e históricos. Hemos dicho cómo aparecen el "estúpido" caballero y el "embrollón", el uno a los ojos del otro. Mirémoslos, sin embargo, como personajes de fases de desarrollo sucesivas. El héroe de las *byliny*[52] o el hombre de la época caballeresca, el "buen campesino" de la literatura idílica del siglo XVIII son los héroes de procesos estables o del desarrollo lento. El movimiento en el que están inmersos oscila entre el cambio de las estaciones, las ceremo-

nias y las empresas heroicas repetitivas hasta la ritualidad. En estas condiciones, el héroe, para vencer, no debe necesariamente inventar cualquier cosa nueva. Su excepcionalidad está señalada por su gigantesca altura y fuerza. No tiene necesidad de inventiva, puesto que no inventa nada. Sin embargo en esta fase él no recibe aún una valoración negativa. No es estúpido dado que la marca de inteligencia o estupidez aún no resulta relevante.

Pero luego llega el momento de la explosión. La inmutabilidad y la repetición son sustituidas por la imprevisibilidad. La edad de la fuerza es reemplazada por el descubrimiento de la astucia. Hemos visto que estos dos tipos de héroes, puestos el uno frente al otro, se transforman en enemigos, en exponentes de épocas en lucha. Pero en la sucesión cronológica éstas se perfilan como dos fases inevitablemente interdependientes. Es interesante seguir su alternancia en una serie de fenómenos históricos. Así, por ejemplo, la cultura rusa de la segunda mitad del siglo XIX se desarrolla bajo el signo del alto valor del principio individual en el hombre. Esto se nota de manera particular gracias al hecho de que en el nivel del autoconocimiento domina la idea de la *narodnost'*[53] y, ya sea en la literatura, con los escritos de Tolstoi y de Dostoievski, ya sea en la lucha política, expresadas en el movimiento y en las tendencias populistas, declara al pueblo como el ideal propio. La felicidad del pueblo es la meta de la práctica revolucionaria, pero el pueblo no es el que actúa sino aquel en nombre de quien se actúa.

Zreliščе bedstvij narodnych
Nevynosimo, moj drug.
Sčast'e umov blagorodnych
Videt' dovol'stvo vokrug.

[El espectáculo de las desgracias del pueblo
es insostenible, amigo mío.
La felicidad de las mentes nobles
está en el ver satisfacción en todas partes.]

A Grisha Dobrosklonov:

[...] sud'ba gotovila
Put' slavnyj, imja gromkoe
Narodnogo zastupnika —

Čachotku i Sibir'.

[el destino preparaba
el camino glorioso, el nombre altisonante
del defensor del pueblo:
la tisis y la Siberia.]
Nekrasov

Según el proyecto de Dostoievski, "La propia vida por los amigos propios" [Juan, XV, 13] hubiera debido sacrificar Alesa Karamazov: hubiera debido morir en el patíbulo por culpa de otro hombre.

De tal modo, la idea de la *narodnost'* se expresaba en un héroe individual, así como se expresaba también en la variedad de los personajes heroicos que Stepnjak-Kravchinski retrató. La misma idea de variedad organiza la unidad de estos retratos. Esta estructura se determinaba porque la época *anterior a la explosión* ya se iluminaba con su luz. El hecho de que la época de la explosión dé una variedad de caracteres, una gran riqueza de individualidades, se confirma con las biografías de los hombres del Renacimiento o de la época de Pedro.

Pero luego la explosión ya se ha llevado a cabo. A la revolución le sigue la parálisis, y la idea de la individualidad desaparece, sustituida por la idea de la "paridad" [*odinakovost'*]. Hacia la mitad de los años veinte en la personalidad heroica se pone de relieve la ausencia de individualidad, y se poetiza

[...] ruka millionopalaja,
sžataja
v odin
gromjaščij kulak.
Edinica - vzdor,
edinica - nol',
odin -
daže esli
očen' važnyj -
ne podymet
prostoe
pjativerškovoe brevno,
tem bolee
dom pjatietažnyj.

[... una mano con millones de dedos,
estrecha
en un único
puño puñante.
Es una quisquilla él solo
un cero,
uno solo,
aunque
importante,
no alzará
una simple
viga
y menos todavía
una casa de cinco plantas.][54]

La idea del heroísmo anónimo recorre insistentemente aquella literatura que ha cantado el heroísmo en una época no heroica, desde la canción de la Caballería roja:

My bezymjannye geroi vse
I vsja-to naša žizn' est' bor'ba

[Nosotros somos héroes sin nombre todos
y toda esta nuestra vida es lucha.][55]

hasta la poesía de Pasternak de los tiempos de la Segunda Guerra Mundial:

Bezymënnye geroi
osaždënnych gorodov
Ja vas v serdce serdca skroju.
Vaša doblest' vyše slov.

[Héroes sin nombre
de las ciudades asediadas
yo os ocultaré en el corazón del corazón.
Vuestro valor es superior a las palabras.][56]

Es interesante observar que ni Pasternak ni sus lectores de aquellos años sintieron en este texto disonancia alguna: "Ocultaré en el corazón del corazón" es cita de un discurso de Hamlet [*Hamlet*, III, II], en el que el personaje shakespeariano crea un ideal de personalidad noble, y es justamente esta persona-

lidad la que Hamlet se prepara a ocultar en la profundidad del corazón. En el texto de Pasternak tal puesto era asignado a la impersonalidad anónima. Sin embargo, podemos advertir que el culto del soldado desconocido, surgido después de la Primera Guerra Mundial, también ha sido generado desde una época heroica. Se lo puede comparar con las inscripciones sobre las tumbas, contrarias a la idea del gesto heroico anónimo, aun cuando los nombres de los caídos permanezcan desconocidos. Por ejemplo, la inscripción parisiense sobre la tumba de los héroes de la revolución del año 1830: "Habéis muerto tan pronto, que la Patria no estuvo a tiempo de recordar vuestros nombres", en comparación con la escrita por Olga Bergolic: "Ninguno y nada ha sido olvidado", o si no las cintas conmemorativas sobre las tumbas de los niños hebreos en Praga: una lista completa de los nombres de todas las víctimas.

La personalidad heroica, cuyo nombre se inscribe en las páginas de la historia, y el héroe anónimo tipo representan dos géneros de desarrollo histórico que se suceden el uno al otro.

Notas

[1] La imagen del niño es bivalente. Son posibles situaciones folklóricas en las que la infancia es solamente un modo de subrayar una fuerza no infantil o una infantil altura gigantesca. Tal es el niño Hércules, tales son los gigantescos personajes infantiles de Rabelais.

[2] A esto se refiere la expresión en ruso antiguo de Daniil Zatochnik, que transfiere la situación a un fuerte ejército, capitaneado por un estúpido: "Enorme es la fiera, pero no tiene cabeza". [La cita es de una composición usualmente llamada *Slovo* (Discurso) en la primera redacción y *Molenie* (Súplica), en la segunda; tanto la fecha de composición como la identidad de Daniil Zatochnik (el prisionero) son inciertas; cfr. *Pamjatniki literatury drevnej Rusi, XII vek* (Monumentos literarios de la antigua Rusia, siglo XII) Moscú, 1980.]

[3] *Saga o Grettire* [Saga de Grettir], ed. An. Sssr, Novosibirsk, 1976. [La cursiva es de Lotman.]

[4] *Irlandskie sagi* [Sagas irlandesas], traducción y comentarios de A.A. Smirnov, Leningrado, 1929.

[5] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición a cargo de Martín de Riquer, tomo I, Barcelona, Juventud, (1ª ed. 1955), 1995, pp. 236, 237, 238.

[6] *Ibid,* p. 250.

[7] Procesos paralelos son característicos también para la estética del teatro: la vida ajena es un objeto digno del arte justamente porque es ajeno ; la

vida propia, conocida, para volverse objeto de arte debe transformarse en desconocida. Lo más cercano debe ser comprendido como si fuera lo más lejano.

[8] Un caso aparte de la relación entre el teatro y lo no teatral se halla representado por la norma del comportamiento caballeresco, en especial del amor caballeresco. Aquí la relación entre regla y exceso llega a un carácter específico. Las reglas del amor caballeresco son formuladas ya sea en tratados específicos, por ejemplo aquel de Andrea Cappellano, ya sea en la lírica de los trovadores (cfr. M. Lazar, *Amour courtois et "fin'amors" dans la littérature du XIIe siècle*, [París, 1964] Sin embargo, la realización de estas reglas no ha sido calculada para la posibilidad del comportamiento práctico y en sí misma representa un exceso heroico. Se puede tender al cumplimiento de tales reglas pero cumplirlas completamente es imposible, y su realización representa siempre un milagro único en su género. Así la empresa caballeresca puede ser descrita como realización de las reglas (así se presenta al investigador), o bien como milagro de heroísmo desde el punto de vista del observador externo, o también como unión particular del mérito personal y de la recompensa suprema para el caballero mismo.

[9] Caio Tranquillo Suetonio, *Zizn'dvenadcati cezarej* [Vida de los doce césares], Moscú, 1990. [Suetonio, *Vida de los doce césares*, Estudio preliminar y traducción revisada por José Luis Romero, Clásicos Jackson, vol. V, Buenos Aires, W.M. Jackson inc. Editores, 1953, cap. XXI, p. 268]

[10] *Ibid*, cap. XXIII, p. 270.

[11] *Ibid,* cap. XXIV, p. 271.

[12] *Ibid,* cap. XXII, p. 269.

[13] *Ibid,* cap. XXXVIII, p. 284.

[14] *Ibid,* cap. XLIX, p. 293.

[15] Una traducción antigua rusa de un poema épico bizantino sobre Digenis Akritas (que se ha perdido), se llama *Devgenievo dejane*; la traducción probablemente data de los siglos XI-XII, pero existen redacciones más tardías de los siglos XVII-XVIII; "Akrítai" se llamaba a los guerreros destinados a la defensa de los límites del imperio bizantino, "Digenis" denota la doble estirpe del héroe: árabe y griega.]

[16] [Literalmente "hija de Stratig" (del general).]

[17] V.D. Kuzmin, *Devgenievo dejanie* [Gesta de Devgeni], ed. An Sssr, Moscú, 1962.

[18] [El célebre *Cantare*, poema épico del siglo XII, narra la desafortunada empresa cumplida en 1185 por el príncipe Igor Sviatoslavich (1151-1202) contra los *polovcy*].

[19] [Cumani: pueblo de lengua turco-altaica, asentado en las estepas de la Rusia meridional y sobre las costas del mar Negro y del mar de Azov.]

[20] [Ciudad comercial sobre el mar de Azov.]

[21] [El monje compilador de los anales (letopisi).]

[22] Cfr. el profundo análisis de la tradición caballeresca en el *Cantar de la gesta de Igor* en I. P. Eremin, *Povest'vremennnych let* [Relatos del tiempo pasado], Leningrado 1946.

[23] *Pošlyj* —según el diccionario de Vassmer— antiguo, secular, pasado (M. Vassmer, *Etimologičeskij slovar'russkogo jazyka* [Diccionario etimológico

de la lengua rusa], Moscú, 1971. *Pošlyj*: antiguo, secular, perteneciente a un tiempo inmemorial (I.I. Sreznevski, *Materialy dlja slovarja drevnorusskogo jazyka* [Materiales para un diccionario de la lengua antigua rusa], San Petersburgo, 1895, vol. III). El significado de *pošlyj* como "común, usual" se ha conservado en la palabra *pošlina* (arancel, tasa). En este sentido Iván el Terrible llamaba a la reina inglesa *pošlaja devica*, es decir, mujer común, simple.

[24] Es posible aquí un cierto paralelismo con aquella corriente de la literatura soviética, de la que más tarde se dijo que "barnizaba la realidad". Un escritor como Babaesvski o Pirev en sus *Kubanskie kasaki* [Los cosacos del Cuban] por principio no corregía el arte con la realidad, y los críticos de este tipo demostraban, en el espíritu de las tesis medievales, que la auténtica realidad ("tipicidad") no es aquello que existe, sino aquello que debería existir.

[25] J.P. Migne, *Patrología latina*, t. LXXX, libro II, 42.

[26] R. Llull, *Oeuvres*, ed. J. Rosselo, Palma de Mallorca 1903, t. IV, p. 3.

[27] [Vladimir Vsevolovich, llamado Monomach, fue Gran Príncipe de Kiev desde el 1113 al 1125; la cita es de *Poučenie* (Enseñanza) que representa su testamento espiritual.]

[28] *Polnoe sobranie letopisej* [Colección completa de las crónicas] vol. I, Moscú, 1962, p. 253.

[29] [Este texto, en el cual se hallan presentes elementos hagiográficos y de la crónica de guerra, fue escrito probablemente inmediatamente después de la muerte del príncipe Aleksandr Jaroslavich, llamado Nevski, sobrevenida en 1263, pero nos ha llegado en una redacción posterior.]

[30] [El grupo de los fidelísimos al príncipe.]

[31] El libro está publicado en español en Ciudad de México en 1952. Nosotros tomamos la traducción francesa: M.R. Lida de Malkiel, *L'Idée de la Gloire dans la tradition occidentale. Antiquité, Moyen Age occidental, Castille*, Libr. C. Klincksieck, París 1958. [*La idea de la fama en la Edad Media castellana,* México, Fondo de Cultura Económica, 1952].

[32] Para la palabra *onor/enor/anor* se da el siguiente significado: "1. Honneur dans lequel quelqu'un est tenu; 2. Avantages matériels qui en résultent [...]; 4. Fief, bénéfice féodal [...]; 5. Bien, richesse en général[...]; 8. Marques, atributs de la dignité". Cfr. A.J. Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français jusq' au milieu du XIV^e siècle*, Larousse, París, 1969, p. 454.

[33] El trovador Guiraut de Bornelh, llorando la muerte de Ricardo Corazón de León, habla de "honor y gloria". (Guiraut de Bornelh, *Sämtliche des Trobadors Guiraut de Bornelh, mit Übersetzung, Kommentar und Glossar,* ed. Kolsen, Halle, 1910, vol.I, p. 466). Esta misma fórmula es usada también por el poeta medieval Gonzalo de Berceo: "Para aumentar su honor y acrescentar su gloria" (cit. por M.R. Lida de Malkiel, *op.cit.*, p. 128). En el texto épico español medieval *Libro de Alexandre* leemos: "No hay ni honor ni gloria para un hombre honrado en el aventurarse en un lugar inconveniente" (*Ibid.*, p.179). Estos ejemplos podrían aún ser multiplicados.

[34] M.R. Lida de Malkiel, *op.cit.*, pp. 121-122. [Los términos agregados entre paréntesis son de Y. Lotman.]

[35] Aun en el segundo caso este concepto tiene un carácter específico, con-

vencional desde el punto de vista feudal: el príncipe es la fuente de la riqueza, dado que distribuye a la druzhina su parte de botín. Pero es justamente la druzhina la que conquista el botín en la batalla. Ella lo *remite* al príncipe y se lo ve restituírselo como gracia y premio. Es llamativo que la ruptura de relaciones de vasallaje se cumple formalmente como *restitución del honor*. A.J. Greimas aporta el siguiente texto: "Rendre son hommage et son fief, se dégager des obligations de vassalité" (A.J. Greimas, *op. cit.*, p. 453).

[36] *Libro de Apolonio*, ed. C. Caroll Marden, París, 1917, p. 158.

[37] [La palabra antigua eslava *jazikŭ*, en ruso moderno *jazyk* (lengua), significaba tanto pueblo como lengua, comunidad lingüística o comunidad nacional.]

[38] M.R. Lida de Malkiel, *op.cit.*, pp. 121-128.

[39] [Recopilación crestomática de escritos de Padres de la iglesia, sentencias morales, prédicas. Junto al *Izbornik 1073*, son llamados *Izbornik Svjatoslava* (Recopilación de Sviatoslav), porque fueron compilados por el príncipe Sviatoslav Jaroslavich (muerto en el 1076).]

[40] [El nombre designa un corpus de anales de los siglos XI-XII sobre la historia cultural y política de Rusia.]

[41] *Istorija russkoj literatury*, [Historia de la literatura rusa], ed. An Sssr, Moscú-Leningrado 1941, vol.1, p. 148.

[42] N. A. Meshcherski *Istorija iudejskoj vojny Iosifa Flavia v drevnorusskom perevode* [La historia de la guerra judaica de José Flavio en la traducción antigua rusa], ed. An Sssr, Moscú-Leningrado, p. 80.

[43] A.J. Greimas, *op.cit.*, p.347.

[44] V.N. Toporov, *K semiotike predskazanij u Svetonija* [Para una semiótica de la predicción en Suetonio], en "Trudy po znakovym sistemam", II, n. 181, Tartu, 1965, pp. 198-210.

[45] Homero, *Iliada*, traducción de N. Gnedich, vv. 759-760, 763-764. [trad. al español: Homero, *Ilíada*, versión de Luis Segalá y Estalella, ed. cuidada por Pedro Henríquez Ureña, Buenos Aires, Losada,1968, tomo II, p.146].

[46] *Ibid.* vv. 770-771.

[47] Es señalable que el destino sea aquí pensado como resultado de un gesto imprudente y, consecuentemente, imprevisible para Pushkin:

[...] no sud'ba moja
Už rešena, neostorožno,
Byt'možet, posrupila ja

[Pero mi destino
está ya decidido. Imprudentemente
quizá, yo he actuado]

[Véase A.S. Pushkin, *Eugenio Oneguin* (cap. VIII, estrofa XLVI); en la novela Tatiana es la protagonista femenina que, jovencita, se enamora de Eugenio y es rechazada por él. Después de algunos años Eugenio la reencuentra ya dama de la alta sociedad y mujer de un general "gordo" [en el doble sentido de importante y gordo], y la situación se repite de manera especular: él se enamora pero Tatiana lo rechaza con las palabras del fragmento arriba citado.]

[48] Se entiende no que Lenski podía volverse un periodista, sino que podían escribir sobre él en los periódicos, es decir, que él podía volverse un personaje histórico.

[49] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, [Obras completas] cit. vol. VI, pp. 131-133.]

[50] N.V. Gogol, *Poln.sobr.sŏč.*, cit. vol. VI, p. 244.

[51] [De *Razgovor knigoprodavca s poetom* (Diálogo de un librero con el poeta), 1824; véase A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit., vol.II, p. 324.]

[52] [Cantos épicos populares rusos.]

[53] [La palabra *narodnost'* puede significar, según los contextos, carácter nacional-popular, o también elemento popular, expresiones de pensamientos o aspiraciones nacionales-populares; ya Pushkin, por su parte, en un escrito reeditado probablemente en 1825, se interrogaba sobre su significado en la literatura: "Desde hace algún tiempo se ha vuelto entre nosotros un hábito hablar de la *narodnost'*, exigir la *narodnost'*, lamentarse de la falta de *narodnost* 'en las obras literarias, pero ninguno se ha detenido a definir qué cosa entiende por *narodnost'* [...]. La *narodnost'* en un escritor es una cualidad que puede ser apreciada de lleno solamente por los compatriotas. [...] Es una manera de pensar y de sentir, es una multiplicidad de usos, creencias y hábitos que pertenecen exclusivamente a un pueblo dado. El clima, la forma de gobierno, la fe dan a cada pueblo una fisonomía particular, que más o menos se refleja en el espejo de la poesía". Véase A.S. Pushkin, *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., vol. VII, pp. 38-40.]

[54] V.V. Maiakovski, *Poln. sobr. soč.* [Recopilación completa de las obras], Moscú, 1957, vol.VI, p. 266 [la cita está tomada del poema *Vladimir Ilich Lenin* (1924)].

[55] Es de señalar la imposibilidad paradojica de dar poéticamente la ausencia de nombre en un texto en primera persona. En el siglo XIX un uso tal de la palabra se habría asociado al "vagabundo que no recuerda el propio nombre" y no a un héroe de guerra.

[56] [Primera estrofa de la poesía *Smelost'* (Audacia), de 1941, véase B.L. Pasternak, *Sobranie sočinenij v 5 tomach*, cit., vol. II, p. 43.]

9

El texto dentro del texto[1]

En los casos analizados la elección se efectuaba como realización de una de las posibilidades potenciales. Una aproximación de este tipo representa una abstracción convencional: tomamos en consideración un solo sistema en su desarrollo, colocado como en un espacio aislado. El cuadro real es más complejo: cualquier sistema dinámico está inmerso en un espacio en el que se hallan situados otros sistemas igualmente dinámicos, y hasta fragmentos de estructuras destruidas, meteoros singulares de este espacio. Por lo tanto cualquier estructura vive no solamente según las leyes del autodesarrollo, sino que también se halla expuesta a colisiones multiformes con otras estructuras culturales. Estas colisiones tienen un carácter notablemente más casual. Pronosticarlas es prácticamente imposible, pero negar su realidad y significado sería más que incauto. En realidad aquí se realiza la identificación de lo casual con lo regular. Lo que es regular en el "propio" sistema aparece como "casual" en el sistema con el cual inesperadamente se ha encontrado. Su casualidad aumentará bruscamente la libertad de las elecciones sucesivas.

La historia de la cultura de cualquier pueblo puede ser analizada desde dos puntos de vista: por una parte como desarrollo inmanente, por la otra como resultado de multiformes influencias externas. Ambos procesos se hallan estrechamente entrelazados, y su separación es posible sólo en la modalidad de la abstracción científica. De lo dicho se deriva que cualquier análisis aislado, tanto de un movimiento inmanente como de las influencias, inevitablemente conduce a la formación de un

cuadro alterado. La complejidad, sin embargo, no se halla aquí, sino en el hecho de que cualquier intersección de sistemas aumenta bruscamente la imprevisibilidad del movimiento siguiente. El caso en el que la intromisión externa conduce a la preeminencia de uno de los sistemas en colisión y a la supresión del otro, está lejos de caracterizar a todos los eventos. Muy a menudo la colisión genera un tercer sistema, sobre el camino de un principio nuevo, que no es la evidente consecuencia, lógicamente previsible, de ninguno de los sistemas en colisión. La cuestión se complica por el hecho de que al nuevo sistema que se forma muy a menudo se atribuye la denominación de una de las estructuras en colisión, escondiendo en realidad detrás de una vieja fachada algo completamente nuevo. Así, por ejemplo, a partir del reino de Elizaveta Petrovna, la cultura nobiliaria rusa sufre un proceso de "afrancesamiento" excepcionalmente intenso. La lengua francesa se vuelve, entre el fin del siglo XVIII y el inicio del XIX, en el ambiente nobiliario (en modo particular en el de la capital) parte integrante de la cultura rusa. Antes que nada conquista el espacio de la "lengua de las damas". La cuestión es afrontada, de manera suficientemente detallada y con la precisión de un historiador de la cultura, por Pushkin en el tercer capítulo del *Eugenio Oneguin*, en el que se pone en cuestión la elección de una lengua apta para la carta de Tatiana. El problema fue resuelto con una convencionalidad ostentosamente evidente: Tatiana escribía, naturalmente, en prosa, mientras el poeta traduce la prosa en la lengua de la poesía que la representa. Al mismo tiempo él advierte que la carta ha sido escrita en francés, y que es transmitida al lector en modo convencional en lengua rusa:[2]

Eščë predvižu zatrudnen'e:
Rodnoj zemli spasaja čest',
Ja dolžen budu, bez sommen'ja,
Pis'mo Tat'jany perevest'.
Ona po-russki plocho znala,
Žurnalov naših ne čitala,
I vyražalasja s trudom
Na jazyke svoëm rodnom,
Itak, pisala po-francuzski...

[Preveo todavía una dificultad:
de la tierra patria salvando el honor,
yo deberé, sin dudas,
traducir la carta de Tatiana.
Ella conocía mal el ruso,
no leía nuestras revistas
y se expresaba con dificultad
en la lengua materna;
así ella escribía en francés...][3]

Aquí se intersectan dos problemas de historia de la lengua. La intrusión de la lengua francesa en la rusa y su fusión en una especie de lengua única crea todo un complejo funcional. Así, por ejemplo, la mezcla del francés con el ruso forma la lengua "de las señoras", en modo particular su variedad "a la moda": véase, por ejemplo, la carta de Pushkin al hermano Lev, del 24 de enero de 1822 desde Kisinev:

> En primer lugar quiero discutir un poco contigo: cómo no te avergüenzas, mi querido, de escribir cartas medio francesas y medio rusas, tú no eres una prima moscovita.[4]

"La prima moscovita" es una expresión que designa a una elegantona de provincia que utiliza, hasta gastarlos, vestidos y usos ya fuera de moda en San Petersburgo, un personaje cómico, estereotipado en escenas que representan la vida de Moscú (por ejemplo, la princesita Alina, recordada en el *Eugenio Oneguin*). Ello ha proporcionado la base a B.A. Uspenski para caracterizar "el lenguaje de las damas del bello mundo en la segunda mitad del siglo XVIII e inicio del XIX" como "por excelencia macarrónico".[5]

La lengua francesa ocupaba, en la sociedad rusa culta de la época pushkiniana, el papel de lengua del pensamiento científico y filosófico. En ese momento ejerció una particular influencia la aparición en la literatura de la Ilustración francesa, con una serie de libros científicos destinados a un público femenino. También la implicancia de las mujeres en la lectura científica en Rusia, iniciada por E.R. Dashkova, contribuyó a que la función cultural-científica del lenguaje fuera reservada a la lengua francesa. No sólo la dama a la moda, sino también

la mujer culta rusa hablaba y escribía en francés. Y si en la caracterización de Tatiana, que

> se expresaba con dificultad
> en la lengua materna,

hay una insinuación de lingüística "de las señoras", en *Roslavlev*, la heroína de Pushkin aparece ya como exponente de una cultura alta, perteneciente en igual medida a los hombres y a las mujeres:

> La biblioteca consistía en su mayor parte en obras de los escritores del siglo XVIII. La literatura francesa desde Montesquieu hasta las novelas de Crébillon le era conocida. Rousseau lo sabía de memoria. En la biblioteca no había ni siquiera un libro ruso, si se exceptúan las obras de Sumarokov que Polina no abría jamás. Ella me había dicho que a duras penas podía leer el ruso, y probablemente no había leído nada en ruso, exceptuando los versos de ofertorio de los versificadores moscovitas.

Es necesario destacar que la composición de la biblioteca es la expresión de los gustos del lector ruso culto en general, y no solamente de las lectoras mujeres: la biblioteca de Polina, en efecto, pertenecía a su padre. En este caso, la fusión de los lenguajes "masculino" y "femenino" está subrayada por la facilidad con la que Pushkin pone en labios de la protagonista sus pensamientos más caros:

> *Aquí me permitiré una pequeña digresión. Son ya, gracias a Dios,* treinta años que nos reprochan, a nosotras pobrecitas, no leer el ruso, y no saber (pareciera) explicarnos en la lengua patria. [...] El hecho es que seríamos felices de leer en ruso, pero parece que nuestra literatura no es más vieja que Lomonosov, y aún extremadamente limitada. Ella nos ofrece, es cierto, algunos excelentes poetas, pero no se puede pretender de todos los lectores el gusto excepcional por los versos. En prosa tenemos solamente la *Historia* de Karamzin; las primeras dos o tres novelas han aparecido hace dos o tres años, mientras en Francia, en Inglaterra y en Alemania, se suceden libros uno más notable que el otro. Nosotros no vemos ni siquiera traducciones, pero aunque las tuviéramos, yo preferiría siempre los originales. Nuestras revistas son interesantes para nuestros literatos. Todos nos vemos obligados a

recoger todo, noticias y conceptos, de los libros extranjeros; de este modo *pensamos también en lengua extranjera* (al menos todos aquellos que piensan y siguen los pensamientos del género humano). Esto me lo han confesado nuestros más notables literatos.[6]

Los ataques de Griboedov contra la mezcla de las lenguas, así como la defensa que Pushkin hace, demuestran que no nos encontramos frente a un capricho de la moda, ni frente a un vicio de la ignorancia, sino frente a un rasgo característico del proceso lingüístico. En este sentido la lengua francesa forma un elemento orgánico de la comunicación lingüística cultural rusa. Es de señalar que Tolstoi en *Guerra y Paz* introduce en abundancia el francés justamente para reproducir el lenguaje de los nobles rusos. Los discursos de los franceses, por regla, están dados en ruso. La lengua francesa en este caso es usada en las primeras palabras para indicar el espacio lingüístico o donde es necesario reproducir un rasgo característico del modo de pensar francés. En situaciones neutrales Tolstoi no lo usa. En esta época surge una situación contradictoria en la intersección de la lengua rusa con la francesa . Por un lado, la mezcla de las lenguas forma una especie de lengua unitaria de la cultura, pero por el otro, el uso de esta lengua sobreentiende una aguda percepción de su desorganización y contradicciones internas. Esto se manifestó, en particular, en la tenaz lucha contra esta mezcla, en la cual se veía ya sea la falta de un estilo correcto (cfr. los reproches de Pushkin al hermano, que se han citado más arriba), ya sea hasta una falta de patriotismo o una manifestación de provincialismo (cfr. la "mezcla de lengua entre francés y vernáculo" de Griboedov).[7]

La intrusión de un "fragmento" de texto en una lengua extranjera puede desempeñar el papel de generador de nuevos sentidos. Esto destaca, por ejemplo, en la posibilidad de introducir discursos en "ninguna" lengua, los que, sin embargo, resultan extraordinariamente saturados de sentidos. Véase, por ejemplo, el lenguaje macarrónico creado por Maiakovski en una lengua convencionalmente "extranjera":

Vor nagl. dral s lip žasmin [...]

Ladrón insolente sacaba de los tilos jazmín [...][8]

o el conocido episodio de *Guerra y Paz* que describe la conversación entre un soldado francés y uno ruso, en el que este último, deseando hablar en una lengua "extranjera" incurre en la glosolalia. Caso típico de intrusión de un texto extraño es el "texto dentro del texto": un fragmento de texto, arrancado de su trama natural de sentido, es introducido de manera mecánica en otro espacio de sentido. Eso puede desenvolver toda una serie de funciones: desempeñar el papel de catalizador de sentido, mudar el carácter de sentido principal, pasar inadvertido, etcétera. Para nosotros es especialmente interesante el caso en el que la inesperada intrusión textual adquiere funciones de sentido esenciales. Con toda evidencia este proceso se manifiesta en los textos artísticos.

El "texto dentro del texto" es una construcción retórica específica, a través de la cual la diferencia de codificación de las variadas partes del texto se vuelve un factor evidenciado de la construcción del texto de parte del autor, y de su percepción de parte del lector. El pasaje de un sistema de comprensión semiótica del texto a otro en un límite estructural cualquiera constituye, en este caso, la base de la generación de sentido. Tal construcción, antes que nada, refuerza el momento de juego en el texto: desde el punto de vista de otro modo de codificación, el texto adquiere rasgos de una elevada convencionalidad, y en él destaca el carácter de juego: el sentido irónico, paródico, teatralizado, etc. Al mismo tiempo resalta el papel de los límites del texto, tanto de los externos que los separan del no texto, como de los internos que dividen sectores de diferente codificación. La actualidad de los límites queda puesta en evidencia justamente en su movilidad, por el hecho de que el mudar de orientación hacia este o aquel código cambia también la estructura de los límites. Así, por ejemplo, sobre el fondo de una tradición ya constituida, que incluye el pedestal o el marco en el dominio del no texto, el arte de la época barroca los introduce en el texto (por ejemplo, transformando el pedestal en una roca y ligándolo de manera temática en una única composición con la figura). Un ejemplo característico de la inserción del pedestal en el texto del monumento es la roca sobre la cual Falconet ha situado su Pedro el Grande en San Petersburgo. Paolo Trubeckoi, proyectando el monumento a Alejandro III, introduce en él una reminicencia escultórea de la obra de Falconet: el caballo era puesto sobre una roca. La

alusión tenía, sin embargo, sentido polémico: la roca que bajo los zócalos de Pedro confería a la estatua un empuje hacia adelante, en Trubeckoi se transformaba en barranco y abismo. Su caballero había cabalgado hasta el límite y se había detenido pesadamente sobre el precipicio. El sentido de la estatua del caballero era a tal punto manifiesto que ordenaron al escultor sustituir la roca con el tradicional pedestal. El momento del juego se acentúa no solamente por el hecho de que estos elementos vistos desde una perspectiva resultan incluidos en el texto, y vistos desde otra, resultan excluidos de él, sino también por el hecho de que en ambos casos la medida de su convencionalidad es diferente de aquella propia del texto de base: cuando las figuras de la escultura barroca se trepan y saltan abajo del pedestal o en la pintura se salen fuera del marco, con ello se pretende subrayar y no borrar el hecho de que una de ellas pertenece a la realidad material y la otra a la realidad artística. Este mismo juego, con sensaciones visuales de realidad de diverso género, se da cuando la acción teatral baja de la escena y se transfiere al espacio real y cotidiano de la sala donde se sientan los espectadores.

El juego basado sobre la contraposición "real vs. convencional" es propio de cualquier situación en la que se tiene un "texto dentro del texto". El caso más simple es el de la inserción en el texto de una parte codificada a través del mismo código empleado en todo el espacio restante de la obra, pero que resulta duplicado. Es el caso del cuadro dentro del cuadro, del teatro dentro del teatro, del filme dentro del filme o de la novela dentro de la novela. La doble codificación de determinados sectores del texto, identificada con la convencionalidad artística, hace que el espacio de base del texto sea percibido como "real". Así, por ejemplo, en *Hamlet*, no estamos solamente frente a un "texto dentro del texto", sino también frente a *Hamlet* dentro de *Hamlet*: para distraer al "loco" Hamlet, por orden del rey, una compañía de actores casualmente encontrados en la calle es conducida a Elsinor. Para controlar la calidad artística de los actores vagabundos, Hamlet les pide que reciten un fragmento del primer drama que les viene a la mente. En ese momento, él no tiene todavía ningún propósito. La elección del drama es casual (Hamlet nombra simplemente su obra preferida). Esto lo demuestra el hecho de que Shakespeare le hace sustituir el fragmento. La burlona res-

puesta de Hamlet a la estúpida observación de Polonio, que ha interrumpido la declamación, da a entender que la conexión entre la escena recitada por los actores y su situación personal no ha sido todavía comprendida por Hamlet. Pero cuando el actor pronuncia las palabras: ..."Pero quién, oh quién hubiese visto a la reina encapotada", en la conciencia de Hamlet se enciende un relámpago de luz, que modifica el sentido de todo el monólogo. Enseguida, él (y el espectador) perciben el monólogo del actor en relación a los acontecimientos de Elsinor y la parte del monólogo ya leída adquiere un sentido nuevo; la perspicacia de Hamlet se hace evidente ante la necesidad de Polonio:

> HAMLET: ¿La "reina arrebujada" dice?
> POLONIO: Está bien: "reina arrebujada", está bien.
> CÓMICO 1° : ... corre a pie descalzo de un lado a otro, amenazando sofocar las llamas con su ciego llanto, cubierta con un trapo la cabeza donde antes brillaba la diadema...[9]

El fragmento, que era no texto, insertándose en el texto de *Hamlet*, se vuelve parte de este texto (se transforma en texto), pero al mismo tiempo modifica todo el texto en el que está inserto, traduciéndolo a otro nivel de organización. El drama, representado por iniciativa de Hamlet, repite de manera ostentosamente artificial (inicialmente una pantomima, luego la ostentosa convencionalidad de los monólogos rimados, interrumpidos por las réplicas en prosa de los espectadores: de Hamlet, del rey, de la reina y de Ofelia) el drama escrito por Shakespeare. La convencionalidad del primero subraya la realidad del segundo.[10] Para acentuar esta sensación en el público, Shakespeare introduce en el texto elementos metatextuales: frente a nosotros sobre la escena se realiza la dirección del drama. Casi anticipando el *Ocho y medio* de Fellini, Hamlet de frente al público da a los actores indicaciones sobre cómo deben recitar. Shakespeare sobre la escena no muestra sólo la escena, sino lo que es más importante aún: los ensayos de la escena. Para nosotros es esencial que el corte de la narración "principal", a primera vista, introduzca un fragmento de "otro" texto perfectamente extraño y no ligado a nada.

La duplicación es el tipo más simple de transferencia de la organización codificante a la esfera de una construcción cons-

cientemente estructural. No es gratuito que justamente a la duplicación se hallan ligados los mitos sobre el origen del arte: la rima como producto del eco, la pintura como el contorno de una sombra sobre una piedra trazado con un carboncito, etc. Entre los procedimientos que, en las artes figurativas, crean subtextos locales con estructura reduplicada, ocupa un lugar importante el motivo del espejo en la pintura y en el cine. El motivo del espejo se encuentra frecuentemente en las obras más diversas (véase *Venus y Amor* de Velázquez, el *Retrato de los cónyuges Arnolfini* de Van Eyck y muchos otros). Sin embargo nos encontramos rápidamente con el hecho de que la reduplicación a través del espejo no es jamás una simple repetición: cambia el eje "derecha-izquierda"; o, aun más a menudo, se agrega un eje perpendicular al plano de la pantalla o de la tela, que crea más profundidad o un punto de vista suplementario puesto fuera del plano. Así, en el cuadro de Velázquez, al punto de vista de los observadores del cuadro, que ven a Venus de espaldas, se agrega el punto de vista de la profundidad del espejo que refleja el rostro de Venus. En el retrato de Van Eyck el efecto es aún más complejo: el espejo, colgado en la pared, en el fondo del cuadro, refleja de espaldas las figuras de Arnolfini y su mujer (sobre la tela ellos se ven de frente) y de los huéspedes que ellos acogen, quienes entrando desde la parte de los observadores son vistos por estos últimos solamente en el espejo. De este modo, desde el fondo del espejo se lanza una mirada, perpendicular a la tela (hacia la mirada de los observadores) que sale de los límites del espacio propio del cuadro. En efecto, este mismo papel desempeñaba el espejo en los interiores barrocos, abriendo el espacio arquitectónico para crear una infinitud ilusoria (el reflejo del espejo en el espejo), una reduplicación del espacio artístico a través del reflejo de los cuadros en los espejos[11] o un forzamiento de los límtes interno/externo cuando en los espejos se reflejan las ventanas.

Sin embargo, el espejo puede desempeñar también otro papel: la duplicación, deforma y con ello revela que la representación, que parece "natural", es una proyección que lleva en sí un determinado lenguaje de modelización. Así, en el retrato de Van Eyck el espejo es convexo (véase el retrato de Hans Burgkmair y de la mujer realizado por Lucas Furtenagel, donde

la mujer sostiene un espejo convexo casi en un ángulo recto con el plano de la tela, que provoca una neta deformación de la imagen reflejada): las figuras están presentadas no solamente de frente y de espaldas, sino también en proyección sobre una superficie plana y sobre una esférica. En *Senso,* de Visconti, la figura de la protagonista, caracterizada como impasible y rígida, es contrapuesta a su reflejo dinámico en el espejo. Véase también el extraordinario efecto del reflejo despedazado en *El cuervo* de Clouzot o el espejo roto en *Alba trágica* de Carné. A ello se podría parangonar la vasta mitología literaria sobre el reflejo en el espejo y sobre el mundo detrás del espejo, cuyas raíces se remontan a las representaciones arcaicas sobre el espejo como ventana del más allá del mundo.

El análogo literario del motivo del espejo es el tema del doble. Así como el mundo más allá del espejo es un extraño modelo del mundo conocido, el doble es un reflejo extrañado del personaje. Mudando la imagen del personaje según las leyes de la reflexión especular (enantiomorfismo), el doble representa una combinación de rasgos, que permite ver su base invariable, y de restos (el cambio de la simetría derecha-izquierda puede ser interpretado a través de las propiedades más diferentes: el muerto es el doble del vivo, el auténtico el del falso, el deforme el del bellísimo, el criminal el del santo, la nulidad el de grande, etc.), que crea un campo de amplias posibilidades para la modelización artística.

La naturaleza sígnica del texto artístico es fundamentalmente doble: por un lado, el texto simula la misma realidad, se finge una cosa entre las cosas del mundo real, con una existencia autónoma, independiente del autor.[12] Por otro lado, constantemente nos recuerda el hecho de ser la creación de alguien y de significar algo. En esta doble interpretación surge el juego, en el campo semántico, entre "realidad y ficción", que Pushkin expresó con las palabras:

> me desharé en lágrimas sobre una fantasía.[13]

La unión retórica de "cosas" y "signos de cosas" (collage) en un único conjunto textual genera un doble efecto, donde destaca al mismo tiempo tanto la convencionalidad de lo convencional como su autenticidad incondicional. En función de "cosas" (*realia* tomadas del mundo externo, y no creadas por la

mano del autor del texto) pueden aparecer documentos-textos, cuya autenticidad, en el contexto cultural dado, no se pone en duda. Tales son, por ejemplo, el encastre de fotogramas de crónica en la película de un filme (véase *Zerkalo* [El espejo] de A. Tarkovski) o el procedimiento usado por Pushkin, quien en *Dubrovski* insertó integralmente una auténtica causa judicial del siglo XVIII, cambiando solamente los nombres propios. Más complejo es el caso en el que el rasgo de "autenticidad" no surge de la naturaleza misma del subtexto o incluso la contradice y, a pesar de ello, en el conjunto retórico del texto, es a este subtexto al que se le adscribe la función de auténtica realidad.

Examinemos desde este punto de vista la novela *Master i Margarita* [El Maestro y Margarita] de Bulgakov. La novela está construida como una trama de dos textos independientes: uno narra los acontecimientos que se desarrollan en la Moscú contemporánea al autor; el otro, algunos ocurridos en la antigua Jerusalén. El texto moscovita posee llos rasgos de la "realidad": tiene un carácter cotidiano, sobrecargado de detalles verosímiles, conocidos para el lector, y aparece como directo seguimiento de la contemporaneidad conocida por el lector. En la novela se presenta como un texto primario de nivel neutro. La narración de Jerusalén, en cambio, tiene constantemente el carácter de "texto dentro del texto". Si el primer texto es obra de Bulgakov, el segundo lo crean los personajes de la novela. La irrealidad del texto segundo queda resaltado por el hecho de que lo precede una discusión metatextual sobre cómo necesita escribirlo:

> Jesús en realidad no ha existido jamás. Este es el punto sobre el cual debes insistir.[14]

De este modo, si con respecto al primer subtexto nos quieren persuadir de que éste posee denotaciones reales, con respecto al segundo ostentosamente nos convencen de que tales denotados no están. A ello se llega tanto por la constante manifestación de la naturaleza textual de los capítulos sobre Jerusalén (en el comienzo relato de Woland, luego novela del Maestro) como por el hecho de que los capítulos moscovitas son presentados como una realidad que se puede ver, y aquéllos sobre Jerusalén como un relato que es escuchado y leído. Los capítulos sobre Jerusalén invaria-

blemente son introducidos por las palabras finales de los pasajes de ambientación en Moscú: estas palabras finales, que son el inicio de los capítulos sobre Jerusalén, subrayan su naturaleza secundaria:

> Se puso a hablar en voz baja, sin rastro de acento. "Todo es simple: envuelto en un manto blanco" [fin del primer capítulo, inicio del segundo].
> Envuelto en un manto blanco forrado de rojo sangre, con el paso arrastrado del caballero, [...] entraba [...] el procurador de Judea, Poncio Pilato.[15]

El capítulo *Kazn'* [El suplicio] es introducido como sueño de Iván:[16]

> ...y él soñó que el sol estaba ya bajando sobre el Calvario y el monte era circundado por un doble cordón de turba [fin del 15º, inicio del 16º capítulo].
> El sol estaba ya bajando sobre el Calvario y el monte era circundado por un doble cordón de turba.[17]

A continuación el texto sobre Jerusalén es introducido como obra del Maestro:

> [...] hasta llegar al alba Margarita hubiera podido hojear los cuadernos, contemplarlos y besarlos y releer las palabras: "Las tinieblas, venidas desde el Mediterráneo, cubrieron la ciudad odiada por el procurador" [fin del 24º, comienzo del 25º-capítulo].
> Las tinieblas venidas del Mediterráneo cubrieron la ciudad odiada por el procurador.[18]

Sin embargo, apenas cumplida la repartición real/irreal, se inicia el juego con el lector por la redistribución de los límites entre estas esferas. En primer lugar, el mundo moscovita ("real") se colma con los eventos más fantásticos, mientras el mundo "inventado" de la novela del Maestro es sometido a las severas leyes de la verosimilitud cotidiana. En el nivel de la concatenación, algunos elementos de narración metatextual son introducidos también en la línea "moscovita" (aunque esto ocurra muy poco), creando el esquema: el autor cuenta sobre sus personajes, sus personajes cuentan la historia de Jesús y Pilato:

¡Sígueme, lector! ¿Quién te ha dicho que no hay en el mundo un amor verdadero, fiel, eterno?[19]

Finalmente, en sentido filosófico-ideal, este adentrarse en el "relato dentro del relato" no representa para Bulgakov un alejamiento de la realidad hacia el mundo del juego verbal (como sucede, por ejemplo, en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki), sino una ascensión de la distorsionada apariencia del llamado mundo real hacia la auténtica esencia del misterio universal. Entre los dos textos se establece una especularidad, pero lo que parece un objeto real se presenta solamente como reflejo alterado de lo que parecía ser un reflejo.

Un procedimiento esencial y muy tradicional de cohesión retórica de textos codificados en modo diverso es el marco composicional. Una construcción "normal" (esto es neutra) se basa, en particular, sobre el hecho de que el enmarcamiento del texto (el marco del cuadro, la encuadernación del libro o los anuncios publicitarios de la casa editora al final de éste, el aclararse la voz del actor antes de la pieza, el afinamiento de los instrumentos de la orquesta, las palabras: "y ahora escuchad" durante un relato oral, etc.) no está incluido en el texto mismo. Desempeña el papel de señal de advertencia de inicio del texto, pero en sí mismo se halla fuera de sus límites. Basta introducir el marco del texto para hacer que el centro de la atención del público se pase del mensaje al código. Más complejo es el caso en el que el texto y el marco se traman[20] de modo que cada uno de ellos se halla bajo un determinado aspecto, tanto el texto que enmarca como el enmarcado.

Es posible también una construcción en la cual un texto sea presentado como narración continua, y los otros se inserten en él con un aspecto intencionalmente fragmentario (como cita, alusión, epígrafe, etc.)[21] Se presupone que el lector desarrollará estos embriones de otras construcciones estructurales hasta convertirlos en texto. Inserciones similares pueden ser leídas, ya sea como homogéneas respecto del texto que las circunda, ya sea como heterogéneas respecto de él. Cuanto más netamente se expresa la intraducibilidad entre los códigos de texto-inclusión y el código de base, más perceptible resulta la especificidad semiótica de cada uno de ellos.

No menos plurifuncional resulta el caso de una doble o plural codificación del texto entero. Hemos tenido ocasión de ob-

servar casos en los que el teatro codificaba el comportamiento de los hombres, transformándolo en "histórico", y "el comportamiento histórico era visto como un argumento natural de la pintura".[22] En este caso el momento retórico-simbólico se subraya en mayor medida cuando son acercados códigos lejanos y recíprocamente intraducibles. Así, Visconti, en *Senso* (filme rodado en los años cincuenta, en pleno neorrealismo, después de *La terra trema* [La tierra tiembla], de modo revelador hace pasar el filme a través del código de la ópera lírica. Sobre el fondo de los dos planos del código, que invaden todo el filme, hay encuadres en los cuales el actor (Franz) es tomado junto a un fresco renacentista.

La cultura en su conjunto puede ser considerada como texto. Pero es sumamente importante subrayar que se trata de un texto organizado de manera compleja, que se escinde en jerarquías de "textos dentro de textos" y que forma, por lo tanto, una compleja trama con ellos. Dado que la misma palabra "texto" incluye en su etimología la idea del entramarse de los hilos del tejido, podemos decir que con una interpretación tal restituimos al concepto de "texto" su significado original.

De este modo, se puede precisar el concepto mismo de texto. La idea del texto como un espacio organizado de manera homogénea se completa con la intrusión de multiformes elementos "casuales" que provienen de otros textos. Estos entran en un juego imprevisible con las estructuras de base y aumentan bruscamente la posibilidad de sucesivos desarrollos imprevisibles. Si el sistema se desarrollara sin intrusiones imprevisibles externas (esto es, si fuera una estructura única, cerrada en sí), entonces se desarrollaría según leyes cíclicas. En este caso su ideal estaría representado por la repetición. Tomado aisladamente, un sistema terminaría por agotar hasta los momentos explosivos en él incluidos. La introducción constante de elementos desde el exterior en un sistema confiere a su movimiento un carácter, al mismo tiempo, de linealidad e imprevisibilidad. La unión en un mismo proceso de estos elementos, en principio incompatibles, se halla en la base de la contradicción entre la realidad y el conocimiento de ella. Esto se manifiesta de manera más clara en el conocimiento artístico: a la realidad transformada en trama se adscriben conceptos como los de inicio y final, de sentido y otros más. La conocida frase de los críticos de obras artísticas: "Esto no sucede

en la vida" presupone que la realidad se halla rígidamente limitada por las leyes de la causalidad lógica, mientras que el arte es el dominio de la libertad. Las relaciones entre estos elementos son extremadamente más complejas: la imprevisibilidad en el arte es al mismo tiempo consecuencia y causa de la imprevisibilidad en la vida.

Notas

[1] [En el original Lotman inserta como subtítulo: *Capítulo adjunto*. La última parte del capítulo es una ampliación de las páginas conclusivas de un ensayo publicado con el título *Tekst v tekst* en *Trudy po znakovym sistemam*, n. 14, Tartu 1981.]

[2] Pushkin en un principio pensaba insertar la carta de Tatiana bajo forma de fragmento en prosa, quizás directamente en francés. La solución elegida –un resumen poético en ruso– semióticamente es todavía más compleja, dado que subraya la convencionalidad del vínculo entre expresión y contenido.

[3] [Cfr. *Evgenio Oneguin*, III, XXVI].

[4] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit., vol. XIII, p. 35.

[5] Para el aspecto histórico-cultural de este fenómeno véase B.A. Uspenski, *Iz istorii russkogo literaturnogo jazyka XVIII-načala XIX veka* [De la historia de la lengua literaria rusa del siglo XVIII e inicio del XIX], Moscú, 1985, p. 57. Un análisis lingüístico de este fenómeno y un interesante aparato de ejemplos (en particular la mezcla franco-danesa en el lenguaje de los damerinos en la comedia de Holberg) en A. Hrannes, *Prostorečnye y dialektnye elementy v jazyke russkoj kommedii XVIII veka* [Elementos dialectales y del lenguaje vulgar en la lengua de la comedia rusa del siglo XVIII], Bergen-Oslo-Tromsö, s.d.

[6] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit., vol. VIII, l. I, p.150. [La cursiva es de Y. Lotman.] Indudablemente, aquí se entiende una alusión al mismo Pushkin y a Viazemski. Se puede confrontar una declaración análoga expresada por el autor en las estrofas XXVII-XXVIII del capítulo tercero del *Eugenio Oneguin*.

[7] [La cita es de la comedia *Gore ot uma* (Los inconvenientes de la inteligencia).]

[8] [La cita es de *Banja* (El baño), "drama con circo y fuegos artificiales", escrito en 1929.]

[9] W. Shakespeare, *Gamlet, princ. Datskij* [Hamlet, príncipe de Dinamarca], en *Poln. sobr. soč. v 8-mi t.* [Obras completas en 8 volúmenes], traducción de M. Lozinski, Moscú, 1960, vol. VI, p. 64. [trad. al español de Luis Astrana Marín, de editorial Aguilar, reproducido en W. Shakespeare, *Hamlet*, Biblioteca Básica Universal, Buenos Aires, CEAL, 1969].

[10] Es como si los personajes de *Hamlet* delegasen la teatralidad a los actores, mientras ellos mismos se transforman en público extraescénico. Con esto se aclara tanto el pasaje a la prosa, como las observaciones ostentosamente obscenas de *Hamlet*, que recuerdan los golpes del público de la época

de Shakespeare. En esta práctica surge no sólo el "teatro dentro del teatro", sino también el "público dentro del público". Probablemente para transmitir de manera adecuada este efecto al espectador contemporáneo se necesitaría que, tomando su réplica del público, los personajes en este momento se insertaran en el truco y se sentáran esparcidos en la sala entre los espectadores, dejando la escena a los comediantes que recitan "La trampa de los ratones". La identificación de Hécuba y Gertrude es puesta en evidencia por la consonancia de los nombres, que puede ser percibida como totalmente casual, y sólo en ese momento de improviso golpea al público. Pero cuando el paralelo ya ha surgido, la correspondencia sonora se vuelve superflua y para el paralelo entre el rey (Claudio) y Pirro, ya no es necesaria.

[11] Véase en G.R. Derzhavin: "Kartiny v zerkalach dysali,/Musija,mramor i farfor". [Los cuadros respiraban en los espejos, / mosaico, mármol y porcelana.] G.R. Derzhavin *Stichtvorenija* [Poesías], Leningrado, 1957, p. 213.

[12] Véase en G.R. Derzhavin la oda *Bog* [Dios]: "Tvoe sozdan' e ja, Sozdatel" [Tu creación soy yo, Creador]; [en G.R. Derzhavin, *Ody*, cit., p. 79]. [El hombre es creación del Creador como reflejo de la divinidad en el espejo de la materia.]

[13] [A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soc.*, cit., vol. III, l. 1, p. 228]

[14] M.A. Bulgakov, *Romany* [Novelas], Moscú, 1973, p. 426.

[15] *Ibid.*, p. 435 [Las frases entre paréntesis de ésta y de las citas siguientes son de Y. Lotman.]

[16] Al lado de la inserción de un relato, el sueño es un procedimiento tradicional para introducir un texto dentro del texto. Se diferencian por una mayor complejidad obras como *Son (V poldnevnyj žar v doline Dagestana)* [En la sequedad del mediodía en el valle del Daghestan] de Lermontov, donde el héroe moribundo ve en sueños a la heroína, la que en sueños ve al héroe moribundo. La repetición de la primera y de la última estrofa crea un espacio que se puede representar como la cinta de Mœbius, en la que una superficie denota el sueño y la otra, la realidad.

[17] M.A. Bulgakov, *op.cit.*, p. 587.

[18] *Ibid*, pp. 713-714.

[19] *Ibid,* p. 632.

[20] Véase sobre este argumento A.V. Shubnikov, V.A. Kopcik, *Simmetrija v nauke i iskusstve* [La simetría en la ciencia y en el arte], Moscú, 1972, pp. 17-18.

[21] Véase Z.G. Minc, *Funkcija reminiscencij v poetike A. Bloka* [La función de la reminiscencia en la poética de A.Blok], en "Trudy po znakovym sistemam", nº 6, Tartu, 1973.

[22] Y.M. Lotman, *Stat'i po tipologii kul'tury* [Artículos sobre la tipología de la cultura], Tartu, 1973. [Véase los artículos "La escena y la pintura como dispositivos codificadores del comportamiento cultural en la Rusia de principios de siglo XIX" , en Y. Lotman y B.A.Uspenski, *Tipología de la cultura*; y "El teatro y la teatralidad en el sistema de la cultura de principios del siglo XIX", en Y. Lotman, *De Rousseau a Tolstoi.*]; véase también P. Francastel, *La réalité figurative*, Gonthier, París, 1965, pp. 211-238.

10

La imagen "del mundo al revés"

En el espacio que se extiende más allá de la norma (que está fundado sobre la norma y que la destruye) nos encontramos frente a toda una gama de posibilidades: desde la monstruosidad (destrucción de la norma) hasta la supranorma de la plenitud de las cualidades positivas. Sin embargo, en ambos casos se habla no de una norma empobrecida, de una simplificación de ella y de su rigidización, sino de la "vida que se desborda"[*Des Lebens Überfluss*] como Ludwig Tieck llamó a uno de sus relatos.[1] Uno de los procedimientos más elementales para salir fuera de los límites de la previsibilidad es aquel tropo (empleado de manera particularmente frecuente en las artes figurativas), en el que dos objetos contrapuestos se cambian las señales dominantes. Este procedimiento es ampliamente adoptado en la vasta literatura barroca del "mundo al revés".[2] En múltiples textos la oveja devoraba al cordero, el caballo cabalgaba sobre el hombre, el ciego conducía al vidente. Estas tramas "al revés" eran usadas regularmente en textos satíricos. Sobre ellos se construye toda la poética de Swift: por ejemplo, la transformación de hombres y caballos. La inversión de los elementos junto al mantenimiento de lo habitual, por lo general indigna particularmente a un público estereotipado. Es justamente este procedimiento el que más frecuentemente es considerado despreciable e indecente. Así, por ejemplo, una de las revistas satíricas de fin del siglo pasado publicó una comedia *Sestra madam Evropy* [La hermana de madame Europa] en la que se expresa una caricatura bastante estereotipada del decadentismo:

My nedostupnogo, my strannogo žrecy.
Vsech zapachov milej mne zapach dochloj krysy,
Iz zvukov - kvakan'e cenju ja žab,
Nu, a iz žensčin te ljubeznej mne, čto lysy.

[Nosotros somos los sacerdotes de lo inaccesible, de lo extraño.
De todos los olores el más placentero es para mí el olor de la carroña del ratón,
de los sonidos yo aprecio el croar de las ranas,
y de las mujeres me son más queridas aquellas que son calvas.][3]

Sin embargo, en el tema en estudio, nos interesan no tanto las obras de arte en las que la misma posibilidad de recombinación se halla predeterminada por la libertad de la fantasía, sino más bien los casos del disfraz en el comportamiento cotidiano.

El mundo al revés se construye sobre la dinámica de lo no dinámico. Una realización de este proceso lo representa la moda, que introduce el principio dinámico en esferas de lo cotidiano en apariencia inmóviles. En las sociedades, en las que las formas del vestuario son rígidamente sometidas a la tradición o están dictadas por las características de las estaciones, y en todo caso no dependen de una dinámica lineal o del arbitrio de la voluntad humana, habrá vestidos caros o a buen precio, pero no existe la moda. Además, en una sociedad de este tipo, cuanto más alto es el valor de un vestido más se lo conserva, y viceversa, cuanto más tiempo se lo ha conservado mayor resulta su valor. De este tipo es, por ejemplo, la actitud hacia los hábitos rituales de los jefes de Estado o de las jerarquías eclesiásticas.

El cambio regular de la moda es señal de una estructura social dinámica. Aún más, justamente la moda, con sus constantes epítetos "caprichosa", "voluble", "extraña", que subrayan la ausencia de motivación, la aparente arbitrariedad de su movimiento, resulta una especie de metrónomo del desarrollo cultural. El carácter acelerado del movimiento de la moda está ligado al refuerzo del papel de la iniciativa personal en el proceso dinámico. En el espacio cultural del atuendo se desarrolla una lucha constante entre la tendencia a la estabilidad, a la inmovilidad (esta tendencia es psicológicamente vivida como justificada por la tradición, por el hábito, la moralidad,

por consideraciones históricas y religiosas) y la orientación opuesta hacia la novedad, la extravagancia: todo esto entra en la representación de la moda. De esta manera, la moda se vuelve casi la visible encarnación de la novedad inmotivada.[4] Lo cual permite interpretarla ya sea como dominio de caprichos monstruosos, ya sea como esfera de creatividad innovadora. Un elemento obligatorio de la moda es la extravagancia. Esta última no es negada en el surgimiento periódico de una moda orientada por la tradición, dado que la tradición misma, en este caso, resulta ser una forma extravagante de rechazo de la extravagancia. Insertar un elemento determinado en el espacio de la moda significa volverlo relevante, dotarlo de significado. La moda es siempre semiótica. La inserción en la moda es un proceso continuo de transformación de lo no significante en significante. La semioticidad de la moda se manifiesta, en particular, en el hecho de que ella presupone siempre un observador. El hablante del lenguaje de la moda es un creador de información nueva, inesperada para el público e incomprensible para éste. El público debe no entender la moda y debe sentirse indignado. En ello consiste el triunfo de la moda. En este sentido, la moda es un fenómeno al mismo tiempo de elites y de masas. Su lado elitista consiste en no ser comprendida, pero el triunfo de la moda está en su oposición a la multitud. Más allá de un público conmocionado, la moda pierde su propio sentido. Por esto el aspecto psicológico de la moda está vinculado al miedo de pasar inadvertido, y, en consecuencia, ella se nutre no de la seguridad personal, sino de la duda sobre el propio valor. Detrás de las innovaciones que Byron introduce en la moda se esconde su inseguridad. La tendencia contraria es el rechazo de la moda, manifestado por Chaadaev, "cholod gordosti spokojnoj" [la frialdad de la calma soberbia],[5] por parte de la alta sociedad según la expresión de Pushkin. P.Ja. Chaadaev puede ser un ejemplo de moda refinada. Su dandismo consistía no en la aspiración a seguir la moda, sino en la firme convicción de que correspondía a él determinarla. La extravagancia de su atuendo consistía en una arrogante ausencia de extravagancia. Así, si Denis Davydov, adaptando el atuendo según las exigencias de la *narodnost* de 1812,

> se vistió con un atuendo de campesino [ello era posible, es cierto, sólo porque la acción transcurría en una sección partisana] co-

menzó a dejarse crecer la barba, en el dispensario de la orden de Santa Ana colgó una imagen de San Nicolás[6] y comenzó a hablarles en lenguaje popular,[7]

Chaadaev subrayaba lo extraordinario de la situación con un rechazo absoluto de cualquier extraordinariedad en el atuendo. Ello significaba no admitir que las condiciones y los sufrimientos de la vida en el campo de batalla justifican una cierta libertad en el atuendo, que en un campo de batalla no se requiere el candor inmaculado del cuello con la misma severidad que se exige en un salón de baile, que el rostro, los gestos, el comportamiento bajo el fuego de la metralla pueden separarse de los movimientos desenvueltos en la sociedad mundana. El ostentoso rechazo de todo aquello que constituye la *couleur locale* romántica de la vida en el campo de batalla confería al comportamiento de Chaadaev, en aquellas condiciones y bajo el fuego enemigo, el carácter de una extravagancia exterior.

La moda, como todas las otras formas de comportamiento que van más allá de la norma habitual, subraya una constante verificación experimental de los límites de lo lícito.

La esfera de la imprevisibilidad es un complejo depósito dinámico de cualquier proceso en desarrollo. En relación con ello presenta un interés particular el fenómeno específicamente ruso indicado con el término *samodurstvo* [despotismo]. El diccionario de la lengua rusa en cuatro volúmenes de la Academia de las Ciencias de 1988 explica esta palabra con una cita de Dobroliubov: "El *samodur* se esfuerza por demostrar en todos los modos posibles que a él no le importa nada de nadie, y que hace lo que le parece".[8] Sin embargo, esta expli-cación aclara poco o nada el significado histórico-cultural de este concepto. La palabra *samodur* es una contradicción interna desde el punto de vista etimológico: la primera parte, el pronombre *sam* [mismo], confiere el significado de personalidad hipertrófica (cfr. *samo*deržavie [autocracia, absolutismo], *samo*vlastie [autocracia, despotismo], *samo*ljubie [amor propio], *samo*razvitie [autodesarrollo], *samodos*-tatočnost' [autosuficiencia], la segunda parte se halla unida a la semántica de la estupidez. La unión misma de estos dos elementos de sentido es un oxímoron, una contradicción de sentido. Eso puede ser interpretado como unión de iniciativa y estupidez, por un lado, y de iniciativa y de locura, por el otro (la palabra *durnoj* [malo, estúpido] en el

uso corriente puede significar tanto lo uno como lo otro). La unión de estos dos grupos de sentido puede generar dos diferentes estelas semánticas. Por un lado, puede denotar la autoafirmación de la estupidez. En este caso representa la unión de la estabilidad con la estupidez. El estúpido cumple actos extravagantes para verificar los límites del propio poder y la solidez de estos límites. Un ejemplo clásico de un tal *samodur* puede ser el héroe de Ostrovski "Kit Kitych" Bruskov y la expresión típica de éste: "Si quiero me lo como hecho pelusa, y si quiero lo hago barro".[9] Por el otro lado, el comportamiento del *samodur* puede realizarse como insensata e ilimitada actividad de innovación, como el colmo de la transgresión de la estabilidad: el acto imprevisible como comportamiento del loco romántico, entre cuyas acciones no existe una unión de causa y efecto. Desde este punto de vista, la explosión puede ser definida como la dinámica de un sistema inmóvil y rígido. Un efecto similar puede ser provocado por una movilidad excesivamente frenada, que no da salida a los impulsos dinámicos. El fenómeno del *samodurstvo* es afín a aquel del *jurodstvo*,[10] al comportamiento del *jurodivyj*.[11] La palabra *jurodivyj*, así como *samodur*, no se traduce en las lenguas europeas. Así el relato de Gerhart Hauptmann, que en ruso se traduce *Vo Christe jurodivyj Emanuel Kvint*, en alemán suena *Der Narr in Christo Emmanuel Quint*, para el cual la traducción introducía un deslizamiento de sentido ausente en Hauptmann. Sin embargo, como ha notado justamente Panchenko, entre los *jurodivy* rusos ocupaban un puesto relevante los forasteros occidentales, y entre ellos los alemanes.[12] De este modo, de la existencia misma del *jurodstvo* surge una contradicción: la intrusión de un extraño, a menudo un extranjero, y de todos modos aquel que viene "no de este mundo", crea un fenómeno típicamente ruso difícilmente traducible en lenguas de otras culturas.[13]

El ejemplo de Iván el Terrible servirá para mostrar cómo aparece este puñado de contradicciones desde el punto de vista de la dinámica de la cultura. Será oportuno señalar algunos aspectos marginales del comportamiento de Iván IV. Si se lo considera desde el punto de vista de la semiótica de la cultura, esto significa un experimento consciente de superación de prohibiciones de cualquier género. En el caso dado, nos interesaremos por las prohibiciones éticas y el comportamiento cotidiano. Ellos representan un campo en el cual los excesos

del comportamiento no pueden ser motivados por ninguna consideración de innovación estatal o política. Sin embargo, en la actividad de Ivan el Terrible, esta esfera ocupa un puesto tan grande que los historiadores, aun si se ocupan de problemas políticos, de conflictos sociales, de ordenamientos estatales, invariablemente se encuentran enredados en hipótesis respecto de la extravagancia de su personalidad. Los historiadores, desde Karamzim hasta Kliuchevski, Platonov y S.B. Veselovski inevitablemente se encontraron implicados en discusiones sobre los enigmas psicológicos de Iván IV. Desde nuestro punto de vista, el interés girará no tanto sobre la psicología individual de Iván IV como personalidad única y quizá patológica, sino más bien sobre el mecanismo de su comportamiento individual. La percepción de la personalidad del Terrible, tanto de sus contemporáneos como de los historiadores, se halla dividida por la línea que marca el final de 1560: cuando a la época de las reformas siguió la época del terror. Dejando de lado la vasta literatura sobre este problema, y sin acrecentar las conjeturas, ya suficientes, acerca del brusco cambio en el comportamiento del zar, se puede destacar lo que sigue. El primer período se halla ligado a la época de las reformas, iniciadas ya bajo Iván III, y está caracterizado por un movimiento gradual, lógicamente derivado de ellas. La dirección del Estado asume características evidentes de colectivismo y tradicionalismo moderado. La personalidad del zar se manifiesta en el hecho de que él sigue un determinado proceso progresivo; el segundo período es abruptamente diferente del primero, principalmente por la imprevisibilidad, conducida a sus extremos en los actos tanto de gobierno como personales del zar. *Samodurstvo* y *jurodstvo*, de los cuales hemos hablado aquí, son empujados a un extremo. Muchas hipótesis se han formulado —desde Kurbski hasta los historiadores contemporáneos— acerca de este extraño comportamiento. Sin embargo, antes de evaluarlas, es indispensable recordar que el fenómeno del Terrible no es, después de todo, un caso aislado. El desarrollo de la monarquía absoluta en los excesos de un loco despotismo es un fenómeno bastante difundido en la historia mundial, aunque asuma cada vez una atmósfera histórico-nacional propia o particular. La elevación del zar al nivel de Dios, detentador de la plenitud de poderes, inevitablemente provocaba por un lado, su identificación con el diablo de parte de las fuerzas a él hostiles y, por el otro, la necesidad de una constante autoverifica-

ción de aquel punto de vista. El Terrible viola coherentemente todas las prohibiciones éticas y, además, lo hace con tan singular pedantería, que involuntariamente nos hace plantear la cuestión de qué es lo esencial en un caso de este género: ¿el deseo de satisfacer indómitas inclinaciones a las cuales se adaptan teorías de conveniencia; o el experimento de aplicar una teoría, en el curso del cual las pasiones, ya escapadas al control, sobrepasan cualquier límite? ¿Es la fisiología la que formula una semiótica a su conveniencia o es la semiótica la que permite el libre desahogo de la fisiología?

Los excesos reales de la historia son ilimitados en su variedad y el alfabeto de cualquier sistema semiótico es limitado (o es percibido por nosotros como algo limitado). Esto conduce al hecho de que las descripciones de los acontecimientos históricos acrecientan netamente su carácter reiterativo. Lo heterogéneo se vuelve, en el nivel de descripción, homogéneo. El isomorfismo es a menudo generado por el mecanismo de la descripción misma. En el comportamiento del Terrible se delinean claramente los siguientes roles:

1. El rol de Dios: el Terrible se arroga el rol del Omnipotente, entiende la metáfora "poder ilimitado" en su sentido literal (en general le corresponde la lectura de la metáfora como portadora de sentido literal). Una actitud tal hacia el poder transforma a quien detenta tal poder en Dios Omnipotente. En este sentido la palabra de Vasili Griazny: "Tú, Soberano, eres como Dios" eran entendidas en un sentido mucho más propio de lo que nosotros ahora podemos llegar a sospechar.

2. La idea del poder ilimitado (en sentido propio) generaba una compleja y prácticamente irresoluble cuestión: ¿es a Cristo o al diablo al que se le concede este poder? Dado que el mismo detentador del poder ilimitado no podía decidir si su personalidad era imagen de Dios o del diablo, eran inevitables los cambios bruscos de comportamiento. El imprevisible y asombroso paso del Terrible, destacado en múltiples fuentes, de la santidad al pecado y viceversa, no era la consecuencia de los excesos de una psicología individual, sino que surgía inevitablemente de lo ilimitado de su poder. Las mismas ejecuciones efectuadas por el Terrible eran reproducciones de las penas infernales, y al mismo tiempo el propio papel era vivido por el Terrible ora como rol del señor del infierno, ora como omnipotencia divina. A ello hay que agregar que la fuerte influencia maniquea perceptible en las ideas y en los comporta-

mientos del Terrible permitía la interpretación del diablo como el omnipotente sustituto del Señor en tanto guía de la humanidad pecadora.[14]

3. La mezcla de los roles de Dios, del diablo y del hombre pecador, generaba en el comportamiento del Terrible otro personaje más: el *jurodivyj*. El *jurodstvo* permitía conciliar lo inconciliable, llevar una vida pecaminosa y despreciable en comparación con Dios, que al mismo tiempo era vivida como metáfora de santidad, incomprensible para los "simples", pero clara para los hombre píos. El comportamiento escandaloso del *jurodivyj* es el resultado de su humildad, y aquel que quiere comprender el enigma del *jurodstvo* debe humillarse todavía más de cuanto sea humillado el *jurodivyj*; de aquí la idea de que los sentimientos mundanos como la repugnancia y el amor por la limpieza sean el fruto del pecado de orgullo. El *jurodivyj* puede revolcarse en el estiércol y allí dirigir los ojos hacia un más elevado candor del alma.[15] Su comportamiento es cerrado y contradictorio, constantemente ofrece enigmas al mundo, y ello resulta claramente visible en el comportamiento del Terrible.

4. Soberano absoluto-desterrado indefenso. El Terrible pone en acto constantemente comportamientos contradictorios. Uno de ellos es el rol de detentador de poder supremo. El Terrible se apropia de todas las formas de poder. A ello se liga la aspiración a diversificar las esferas de su competencia, participar en disputas religiosas y formular teorías sobre el Estado. El sentido mismo de su actitud hacia el poder es lo ilimitado. Por ello por principio no admite la posibilidd de confiar a otro ninguna de las esferas del Estado. Al mismo tiempo el Terrible recita constantemente el rol del exiliado indefenso. No se trata solamente de sus planes de desposar a la reina inglesa, para tener un refugio por si fuera necesario huir de Moscú, sino de la constante percepción de sí como de un exiliado, de un fugitivo. De allí su máscara de monje, las palabras a menudo repetidas sobre la futura ordenación. Además el mismo exceso de *opričnina*[16] incluye en sí mismo una doble psicología: la búsqueda de un refugio seguro para un exiliado rodeado por enemigos, y para un autócrata con poder ilimitado. En el caso dado la incompatibilidad de estos dos conceptos que se contradicen recíprocamente no sólo no turbaba al Terrible, sino, por el contrario, reproducía un espacio contrastante natural para él. Podemos observar estas dos tendencias unidas en las car-

tas a Kurbski, donde las voces de la indefensa víctima de injustas persecuciones y del soberano absoluto se entrecruzan de manera indisoluble.

El carácter antitético de estas tendencias incompatibles ha conducido, en la esfera que nos interesa, a que en la base misma del comportamiento del Terrible estuviese el *samodurstvo* elevado a norma gubernamental: su comportamiento no se traducía en una política coherente, internamente motivada, sino que se presentaba como una serie de imprevisibles explosiones. "La imprevisibilidad" es aquí entendida como ausencia de una lógica política interna,[17] aunque en la esfera del comportamiento personal, la alternancia de explosiones de crueldad y de excesos de arrepentimiento permite hablar de la regularidad que presenta el campo de la psicopatología.

La salida de los límites de una estructura puede realizarse como imprevisible transferencia a otra estructura. En este caso aquello que da otro punto de vista puede ser considerado como sistemático y previsible; en los límites de la estructura dada, se realiza como consecuencia imprevisible de la explosión.

Desde este punto de vista presentan particular interés los casos en los que resultan cambiadas las funciones del sexo, dado que en el espacio del juego semiótico es introducida una estructura notoriamente no semiótica, y la imprevisibilidad resulta inserta en un sistema totalmente independiente de la voluntad del hombre. En el caso dado no nos detendremos en los problemas del cambio del rol de los sexos en sentido homosexual, aunque la función semiótica de fenómenos similares podría devenir objeto de un amplio discurso.[18] Nuestra atención se centrará en el papel cultural de las funciones sexuales secundarias: en los casos en los que la mujer, en determinados contextos culturales, se atribuye un rol masculino, o viceversa; y situaciones todavía más sutiles, en las que, por ejemplo, la mujer recita en modo acentuado el rol de la mujer. Una variante particular es la del caso en el que el rol dominante de la división sobre la base del sexo es abolida en general y se introducen conceptos como "persona", "ciudadano", "compañero". Es llamativa la aparición en la época de la revolución de 1917 de términos como "actitud no de compañero hacia la mujer". Esta expresión era interpretada como la consideración de la mujer en tanto objeto de amor o de experiencias

sexuales. Sin embargo, el contenido real de "la abolición del género sexual" se manifestaba en el hecho de que "lo humano" en realidad se identificaba con "lo masculino". La mujer era considerada siempre en relación con el hombre. Así, por ejemplo, "la indumentaria revolucionaria" consistía en transformar la indumentaria masculina en indumentaria común para el hombre y la mujer. En consecuencia, en los manifiestos de los años treinta, aquélla empezó a transformare en el ideal de la indumentaria asexuada. Véase la acentuada "castidad" del cine soviético de la segunda mitad de los años treinta. Compárese en contraposición a ello, la imagen marcadamente femenina de la libertad en los *Giambi* de Barbier (citado en la traducción de Kukolnik):

Svoboda - ženščina, no v sladostrast'e ščedrom
izbrannikam svoim verna,
Mogučich liš' odnich k svoim priemlet nedram
Mogučaja žena.

[La libertad es mujer, pero en su voluntad generosa
a sus elegidos es fiel,
sólo a los fuertes acoge en su seno
mujer fuerte.]

Los casos en los que los hombres transforman el propio sexo en rol se funden a tal punto en la conciencia social con la norma que, por lo general, no se reflejan en los textos. Esto no se puede decir en el caso en el que se atribuye al hombre el cumplimiento de un rol femenino. Habitualmente ello se liga a la psicología homosexual y, en consecuencia, es como si se transportara más allá de los límites de la semiótica en sentido estricto. Sin embargo, se podrían indicar casos en los que "jugar a hacer de mujer" no tiene evidentemente ninguna relación con inclinaciones homosexuales. Se podría recordar, por ejemplo, al enigmático caballero de Eon, aventurero, espía a sueldo de Luis XV, que desempeñó un papel de relieve en las intrigas diplomáticas de la época (en particular, en la historia de las relaciones franco-rusas). El hecho de que el caballero de Eon apareciera más de una vez en varias intrigas ya sea en la hipóstasis femenina como en la masculina, provocó después de su muerte (ocurrida en Londres en 1810) que su cuerpo

fuera examinado por los médicos, que testimoniaron que el caballero era un hombre normal. Por lo demás, en momentos singulares de su embrollada biografía de aventurero, el caballero de Eon dio claramente muestras de preferencia por un comportamiento masculino. Así, una vez abandonó el rol de la mujer intrigante y espía (análogo a la Milady de Dumas en la vida real) para enrolarse en Francia bajo las insignias reales, combatir con valor, ser gravemente herido y merecerse una condecoración militar. Tal comportamiento no le impidió, después, vestir nuevamente ropas femeninas y volver al habitual rol de aventurera. Es interesante observar que, llevando misivas secretas de Luis XV a Elizaveta, el caballero las escondía en una encuadernación artística de *El espíritu de las leyes* de Montesquieu. Catalina II habría ciertamente apreciado, en este caso, la involuntaria ironía de la situación, pero es poco probable que Elizaveta se haya puesto a pensar qué clase de libro era el que le regalaba el elegante francés.[19] Entre otras cosas, ella hubiera podido encontrar en el libro importantes reflexiones para ella misma, como, por ejemplo, un paralelo interesante entre los excesos del despotismo y de la democracia. Refiriéndose a la opinión de los historiadores sobre este argumento, Montesquieu escribe:

> Si a éstos se agrega el ejemplo de Moscovia y de Inglaterra, se verá que éstas resultan igualmente bien en el gobierno moderado como en el despótico.[20]

Es difícil decidir si esta declaración habría halagado a Elizaveta. En compensación hubiera podido meditar con gran provecho para ella sobre las siguientes palabras:

> El zar, gracias a la constitución de Moscovia puede elegir a quién quiere como sucesor, ya sea dentro o fuera de su familia. Un orden similar de sucesión lleva a miles de revoluciones y vuelve el trono más vacilante cuanto más arbitraria es la sucesión.[21]

Cambiando constantemente la imagen masculina con la femenina, el caballero de Eon al final de su vida se conduce de manera muy extraña. Ya sea que se fuera complicando en las cuestiones del propio sexo, ya sea que quisiera encarnar en sí ambos polos, él —privado de toda posible fuente de ganancia y

siendo un espadachín de primer orden— se vuelve, en Londres, maestro de esgrima que da sus lecciones, sin embargo, en vestimenta femenina.

Como reflejo especular de dicho comportamiento, se podrían aducir los casos en los que mujeres se apropian del atuendo masculino. El vestir indumentaria masculina (transfiguración en hombre) estaba típicamente ligado a la atribución de un comportamiento belicoso. Es conocido el trágico papel que ha cumplido ese travestismo en el destino de Juana de Arco. El hecho de haberse vestido como hombre —acción cumplida por Juana obligada por la fuerza y el engaño— en el proceso se vuelve la principal prueba en su contra por la que es ajusticiada, ya que el hecho fue evaluado como violación sacrílega de la división de los roles establecida por Dios. A esto, en particular, se halla unida la idea medieval, pero que ha persistido largamente a través de los siglos, acerca de la pecaminosidad de la profesión de actor. El mismo hecho de un cambio voluntario de vestuario aparecía sospechoso, como propio de una conciencia que no separaba expresión de contenido. Desde este punto de vista un cambio en lo exterior era percibido como equivalente de una perversión de la esencia. Estaba aún más prohibido el cambio de sexo en escena. La difusión de la prohibición para las mujeres de aparecer en general sobre el escenario, que obligaba al intérprete de roles femeninos a travestirse, creaba de por sí una situación inevitablemente pecaminosa. La aparición de la mujer-actriz no anuló el problema, sino que le confirió un carácter todavía más sutil. Pecaminoso se volvió no el cambio de sexo sino su cambio de signo; el travestirse la actriz en reina y el actor en rey, transformaba no sólo la escena, sino también la realidad extraescénica en un mundo de signos. De allí la innumerable cantidad de tramas basadas en la erosión de los límites entre teatro y vida.

No sólo el teatro provocaba el cambio de las funciones escénicas del atuendo. Las revueltas de palacio en la Rusia del siglo XVIII dirigidas, en general, por mujeres estaban acompañadas por un ritual en el que la pretendiente al trono se vestía con un traje, en primer lugar, masculino, en segundo lugar militar, y en tercer lugar, propio del regimiento que desempeñaba un papel de conducción en la revuelta. El atuendo masculino y el cabalgar del caballero se volvieron accesorios obligatorios del ritual de transformación de la pretendiente

en emperatriz. En la vigilia de la insurrección decabrista Ryleev y Bestuzhev escribían en una canción de propaganda:

Ty skaži, govori,
Kak v Rossii cari
    Pravjat.
Ty skaži poskorej,
Kak v Rossii carej
    Davjat.
Kak kapraly Petra
Provožali s dvora
    Ticho.
A žena pred dvorcom
Raz"ezžala verchom
    Licho.

[Cuenta de
cómo en Rusia los zares
    gobiernan.
Cuenta veloz
cómo en Rusia los zares
    son estrangulados.
Cómo los cabecillas a Pedro
acompañaban en la corte
    silenciosamente.
Y su mujer frente al palacio
giraba a caballo
    valientemente.][22]

El cuadro diseñado por los poetas es enteramente mitológico: la revuelta tuvo lugar en la carretera a Peterhof, y no en Petersburgo, y el episodio según el cual Catalina acompañaba al ejército se considera apócrifo. Pero esto, para nosotros, refuerza solamente el valor del texto poético, que transforma un episodio histórico en mito. A este cuadro mitologizado correspondía en la realidad el travestismo de la pretendiente al trono, en uniforme de la guardia. El carácter ritual de este gesto es evidente. En la descripción de la Dashkova el inicio de la revuelta está marcado por el travestismo en traje masculino:

Yo sin perder tiempo me vestí con una capa masculina de paño.[23]

La misma autoproclamación de Catalina en emperatriz se presenta como una cadena de travestismos:

> Aquí noté que la emperatriz todavía llevaba el manto de Santa Catalina y no tenía el manto azul de la orden de San Andrés.[24] Rogué al conde Panin[25] que se quitara el manto de la orden, y luego lo puse sobre la espalda de la emperatriz.

La última frase está llena de sentido: la expresión "puse sobre la espalda" denotaba no un simple gesto de vestir, sino un ritual de elevación jerárquica. Con ello la Dashkova da a entender que Catalina le debe el trono.

> [...]a la cabeza del ejército nos ponemos en viaje hacia Peterhof. La emperatriz tomó prestada la capa del capitán Talyzin, yo la tomé del teniente Pushkin; ambos oficiales de la guardia eran aproximadamente de nuestra altura. Me apuré a llegar a casa para cambiarme de traje.[26]

Fonvizin, en la satírica *Vseobščej pridvornoj grammatike* [Gramática general de corte] distingue con ostentación el "carácter femenino" del "sexo femenino":

> *Pregunta*: ¿Qué es el género de corte? *Respuesta*: Es una diferencia entre el ánimo masculino y el femenino. Esta diferencia no depende del sexo, dado que en la corte tal vez una mujer vale lo que un hombre y otro hombre es peor que una mujer.[27]

Véase el uso del género gramatical en el texto:

> teniendo como soberana a un hombre [*čelovek*] honesto.[28]

Es igualmente significativo el cambio de género gramatical en una situación análoga en las reflexiones sobre Elizaveta de Shcherbatov:

> Y esto [la corrupción de las costumbres] podía ser diferente cuando el mismo soberano concentraba todos sus esfuerzos en el embellecimiento de la propia persona, cuando tenía como regla vestir cada día un traje nuevo, y a veces dos o tres al día, y me avergüenzo de decir el número, pero aseguro que quedaron de él algunas decenas de miles de trajes.[29]

La unión del género masculino de los verbos y la lista de detalles de vestuario femenino crea un efecto particularmente interesante. Algunas líneas más adelante Shcherbatov, pasando del estilo retórico al medio, traduce hasta "Elizaveta" al género gramatical femenino.

Ejemplos del hecho de que la emancipación femenina en el siglo XIX significaba atribuirse roles y trajes masculinos pueden ser George Sand, quien usó un seudónimo masculino al travestirse en trajes masculinos, y la célebre muchacha-caballero N.A. Durova. Ésta, en sus memorias, que despertaron la admiración de Pushkin, describe su "transformación en hombre": la elección no solamente de trajes masculinos, sino de un destino masculino como conquista de la libertad:

> ¡Y así estoy libre! ¡Libertad! ¡Independencia! ¡Yo he tomado aquello que es mío, que pertenece de manera inalienable a cada hombre! ¡Yo he sabido tomarla, protegerla de cada pretensión futura, y desde ahora hasta la tumba ésa será mi suerte y mi recompensa![30]

A pesar del tono algo patético, esta exclamación es indudablemente sincera.

El travestismo de la mujer en traje masculino podía tener también otro sentido, si se unía al travestismo del hombre en trajes femeninos. Se puede considerar una de las variantes de la emancipación: si la vestimenta masculina no hacía sino subrayar los rasgos provocadores de la figura de una joven y armoniosa belleza (de ello surgía, por ejemplo, el amor de Elizaveta por los trajes masculinos), confiriéndole un cierto aire de ambigüedad,[31] el travestismo de un hombre en vestidura femenina invariablemente lo bajaba de rango, transformándolo en un personaje cómico. Véanse los múltiples casos de travestismo forzado del hombre en trajes femeninos en las novelas y en las comedias del siglo XVIII. El lector contemporáneo puede recordar la fuga de d' Artagnan de la alcoba de Milady o *Domik v Kolomne* [La casita en Colomna]:

> "Da gde ž Mavruša?" "Ach, ona razbojnik!
> Ona zdes' brilas'!... točno moj pokojnik."
>
> ["Pero ¿dónde está Mavrusha?" - "¡Ah, ésa es una pilla!
> ¡Se afeitaba la barba como mi buenánima¡"][32]

Entre los mapas de Catalina II hay un plano de recreos destinados al restringido círculo de los frecuentadores de su Ermitage. En el espíritu de los "bailes al revés" franceses de fines del siglo XVI y principios del XVII, en la mascarada farsesca proyectada por Catalina las mujeres debían travestirse en trajes masculinos y los hombres en femeninos. La aparición de los gigantescos hermanos Orlov (Grigori Orlov con su cicatriz sobre la mejilla tenía el aspecto de un bribón según las palabras de N.K. Zagriazhskaia[33]) o de Potemkin privado de un ojo, en manto femenino debía de suscitar risa, pero también rebajaba cómicamente su rol social.

También la conservación de parte de la mujer del "rol femenino" podía adquirir el significado de extravagancia. Sin embargo, en este caso, era necesaria una cierta posición socio-cultural que se ubicara netamente fuera de los estereotipos medios femeninos. Para la Rusia de la primera mitad del siglo XIX pueden ser tomados como ejemplo los destinos opuestos de Ana Alekseevna Orlova-Chesmenskaia y de Sofía Dmitrievna Ponomareva.

A.A. Orlova-Chesmenskaia era la única hija del conde Aleksei Orlov, alto dignatario de Catalina, el cual se distinguió junto a sus hermanos durante la revuelta que derribó a Pedro III y participó en el asesinato del ex emperador. La primera infancia de la condesa transcurrió en la casa paterna. La fabulosa riqueza de Aleksei Orlov, el estilo de vida auténticamente señorial (Orlov era más rico que muchas cabezas coronadas de Europa) se unían a su fidelidad a las costumbres populares:

Ja pod kačeljami guljaiu,
V šinki pit' mëdu zaezžaju;
Ili, kak to naskučit mne,
Po sklonnosti moej k premene,
Imeja šapku nabekrene,
Leču na rezvom begune.

[Yo me paseo por las ferias,
entro en las tabernas a beber aguamiel;
o si no, cuando ya me he aburrido,
por mi propensión a los cambios,
con la gorra inclinada
galopo sobre un veloz potro.][34]

A estos versos Derzhavin agrega la nota: "Se refiere a él [Potemkin], y todavía más al conde Al. Gr. Orlov". Ana Alekseevna recibió una buena educación: hablaba corrientemente tres lenguas europeas, e institutrices extranjeras le habían impartido las normas de comportamiento de la vida mundana. La infancia transcurrida en compañía del padre, muy unido a ella, y de adultos pertenecientes al más alto nivel de la aristocracia moscovita, le brindó precoces experiencias de la vida de corte. La muerte de Catalina y la subida al trono de Pablo I hicieron caer en desgracia a los Orlov y volvieron su posición directamente peligrosa. Aleksei Orlov y la hija partieron para un viaje al exterior por razones de seguridad. Sobre los humores de los hermanos Orlov en aquel período da testimonio una conversación de Aleksei Orlov con la Zagriazhskaia, anotada por Pushkin del modo siguiente:

> *Orloff était régicide dans l'âme, c'était comme une mauvaise habitude.* Me encontré con él en Dresde, en un parque fuera de la ciudad. Se sentó a mi lado sobre un banco. Comenzamos a hablar de Pablo I "¡Qué monstruo! ¿Cómo lo soportan?" "¡Ah, batjushka, y ¿qué propones que hagamos? ¿acaso estrangularlo?" "¿Y por qué no, matushka?" "¡Cómo! ¿Y tú consentirías en que tu hija Ana Alekseevna se mezclara en un asunto de ese tipo?" "No solamente consentiría, sino que estaría muy contento?" ¡Así era el hombre![35]

La vida en la casa paterna transcurría en una atmósfera muy tensa, llena de contrastes. Según el testimonio del biógrafo de A.A. Orlova-Chesmenskaia, N. Elagin,[36] ella a menudo huía de las ruidosas fiestas en la casa paterna y la encontraban en la iglesia absorta en la oración. Sin embargo, tenemos algunos otros testimonios, que corrigen el estilo algo iconográfico del memorialista.

> Por deseo del padre y por el placer de los huéspedes ella bailaba la danza con el mantón, con el pandero, el kazachok, la danza gitana, la rusa, etc. Dos criadas ejecutaban en su lugar las figuras consideradas no lo suficientemente decorosas para la joven condesa, y los huéspedes formaban alrededor de ella un círculo lleno de respeto.[37]

Este período de la vida de la Orlova se halla poco documentado. Una fuente preciosa son las cartas de las hermanas M. y K. Wilmot desde Rusia, publicadas por G.A. Veselaia. En el

diario de las inglesas se destaca la ausencia de afectación y la natural simplicidad del comportamiento de la Orlova. El 10 de marzo de 1804 fue anotada en el diario una crónica sobre el paseo de las damas fuera de la ciudad:

> La encantadora condesa Orlova era la única mujer que conducía los caballos. Delante de su carroza galopaban dos caballeros de rojo; el guía conducía dos caballos mientras la condesa lo hacía con cuatro. Viajaban sobre un alto faetón ligero y excepcionalmente bello, parecido a una conchilla.[38]

Después de la muerte del padre, la condesa no toleró la presencia de tutores (eso la hizo pelear con el tío, el más joven de los hermanos Orlov) y comenzó a tener la vida extravagante de una joven muchacha independiente, privada de un tutor masculino. La extravagancia, que podía concederse dada su inaudita riqueza, no la amedrentaba. Rechazaba a los pretendientes, y después de un enamoramiento trágico para ella, decidió quedarse soltera. Es verosímil que en ello influyera un rasgo típico de los Orlov: la aspiración a una libertad ilimitada.

El 9 de diciembre del año 1808 en el diario se halla inserta una anotación fatal para la condesa:

> Esta mañana ha sido sepultado el conde Orlov.

A la cual le sigue:

> La hija del conde, un ser fascinante, sufre de manera indecible, pero no ostenta su dolor, como se suele hacer aquí. Ha tenido suficiente fuerza de ánimo como para sentarse cada día cerca de la tumba del padre, mientras los otros parientes han venido sólo a rendir el último saludo. Toda la vida de la condesa ha transcurrido en una atmósfera que hubiera corrompido una mente común, pero ella ha conservado toda su pureza de ánimo, permaneciendo por sobre todas las tentaciones.

El patrimonio de la muchacha en edad de casarse más envidiada de Rusia era tan grande que prácticamente no podía evaluarlo ni ella misma, ni los envidiosos contemporáneos. El inglés hablaba de 300.000 rublos (40.000 esterlinas), sin contar las joyas, las tierras y lo que decían ciertas voces acerca de que en los sótanos además de brillantes, perlas y otras pie-

dras preciosas, se hallaban conservados tres enormes cofres llenos de ducados. Fuentes rusas, evidentemente más fiables, aseveraban que:

> las entradas anuales llegan a 1.000.000 de rublos, el monto de sus inmuebles —excluyendo los brillantes y otras piedras preciosas, valuados en 20.000 rublos— ascendía a 45.000.000 de rublos.[39]

Sepultado el padre, la condesa mantuvo un tenor de vida relativamente modesto y un comportamiento que no daba para los chismes. La mejor prueba de ello es la falta, en aquellos años, de testimonios sobre ella de parte de sus contemporáneos. Un amor infeliz, cuyos detalles casi no se conocen, y quizá la incapacidad (que era una característica de la familia de los Orlov) de obedecer a nadie, fueron la causa de su decisión de no casarse jamás. Sin embargo, en este período ella no manifestó ningún desvío místico; por ejemplo, el viaje hacia los lugares santos se cumplió con todas las comodidades:

> Viajaban como colonos, con todo un convoy: nueve carrozas y hasta la cocina, los víveres, los carros con el heno....[40]

Al mismo tiempo, para usar una expresión de Pushkin:

> čredoju šli [...] zabavy i činy.
>
> [y a su turno se sucedían diversiones y placeres.][41]

En 1817 fue nombrada dama de corte. En esta ocasión Alejandro I le donó un retrato de la emperatriz adornado con brillantes y, bajo Nicolás, recibió las insignias de la orden de Santa Catalina; en 1828 acompañaba a la emperatriz en un largo viaje por Rusia y Europa, pero todo eso era como la parte externa, falsa, de la vida. Teniendo todo, la condesa evidentemente soñaba en secreto con abandonarlo todo, poseyendo una libertad sin límites, deseaba una obediencia sin límites. Junto a ello la sangre de los Orlov exigía un maximalismo ilimitado. Las medias tintas y el sentido común de la vida cotidiana no la atraían. La Orlova buscaba una guía severa. Detrás de este maximalismo se delineaba el deseo de un acto heroico. Quizás en otra época ella habría encontrado por su naturaleza que

huía de los compromisos una expresión completamente diferente en la rebelión revolucionaria. Como padre espiritual ella eligió al monje adepto al relicario Anfilofi.[42] Este murió al poco tiempo, y luego el camino de la Orlova se entrecruzó con el de Foti. Foti (Pëtr Nikolaevich Spasski) había nacido en 1792 en una familia pobre. Su padre, sacristán del camposanto del monasterio Spasski (de donde salía el apellido), golpeaba salvajemente al hijo. También en el seminario, donde era un mal estudiante, lo golpeaban. Una vez concluido éste, se inscribió en la Academia de San Petersburgo. Pero allí también era un estudiante mediocre y después de un año fue obligado a dejarla. Luego entró como docente en el Seminario de Archangel'sk. Parece que la suerte le había destinado el rol de un Akaki Akakevich eclesiástico: un eterno incapaz, un fracasado atormentado por la miseria. Pero las circunstancias fueron distintas. En el Seminario encontró al archimandrita Innokenti, un severo asceta, y logró alcanzar su confianza. El mismo Foti más tarde admitió que tomaba nota diligentemente de todas las palabras de Innokenti, de su modo de comportarse, de sus opiniones y acciones. En 1817 fue ascendido a la dignidad monacal y designado como sacerdote del II Cuerpo de Cadetes. Allí estudiaban muchachos provenientes de un ambiente social hasta ese momento cerrado para Foti. Entonces lo inaccesible se volvía accesible. Enseguida el comportamiento de Foti comenzó a ser extravagante de manera provocativa. Es posible que tuviera realmente visiones místicas y que llegara a través de un comportamiento ascético (las cadenas para la mortificación de la carne y el ayuno) a una elevadísima tensión nerviosa. Pero también es indiscutible que algunas de sus experiencias místicas, más allá de las vulgares simulaciones, eran utilizadas con gran habilidad y astucia. Su ambición era desmedida. Encontrándose en San Petersburgo, con la ayuda de Golicyn, contra el cual entretanto secretamente conspiraba, logró hacerse recibir por el soberano y supo producir en el emperador una fuerte impresión. Enseguida Foti unió al comportamiento del fanático el del intrigante. Cambiando hábilmente de rostro, se apoyaba en diferentes fuerzas. El principal sostén lo buscaba, entre otros, en la sociedad de las damas de corte, en la cual él aparecía bajo la máscara del censor severo, del asceta, ostentando severidad e interpretando el rol de místico intermediario de Dios. Su dureza lo distinguía netamente de los otros dignatarios de la época de Alejandro.

Se permitía censuras de un rigor tal que le creaban una aureola de simplicidad apostólica. El comportamiento de Foti influía en las damas de la corte, en cuyo círculo supo utilizar todas las ventajas del contraste tanto con la sociedad de corte como con los otros dignatarios atemorizados, o sinceramente devotos. Los actos de Foti, incluso sus acusaciones que llegaban hasta la insolencia, influían sobre el emperador. Foti, al poco tiempo fue admitido en el rol de íntimo interlocutor de Alejandro, privilegio que aprovechó hábilmente. Sin embargo, "el atrevimiento" de Foti (comprendido el episodio que lo volvió famoso: el anatema contra su superior y entonces omnipotente protector Golycin) escondía un cálculo sutil. No es casual que Foti eligiera para sí el monasterio Jurevski de Novgorod. Así nuevamente resultaba ser el vecino más próximo de Arakcheev. El monasterio se convirtió en una suerte de fortaleza espiritual de las colonias militares. Es difícil decir si era Arakcheev el que usaba a Foti para deponer al aborrecido Golicyn, o si era Foti el que se aprovechaba de Arakcheev para reforzar su propia posición; en cualquier caso es evidente que ellos formaban una estrecha alianza con ventaja recíproca. Arakcheev era un sentimental, pero no se distinguía por una particular religiosidad, y sus libaciones sacrificiales cerca del busto del emperador Pablo recordaban antes bien el culto pagano del emperador. En los encuentros con él, Foti, sin duda, se sacaba la máscara mística.

Así era el hombre, cuya influencia en los años veinte transformó a la condesa Orlova-Chesmenskaia casi en una esclava. Ella se volvió la sumisa ejecutora de su voluntad donando inmensas sumas al monasterio (Foti ostentaba su desinterés personal y una austeridad apostólica, pero enriquecía celosamente su monasterio). El hábito de la arbitrariedad en los Orlov, su orgullo, el deseo de audacia sin límites eran las motivaciones psicológicas subyacentes en la representación de la salvación del alma como una esclavitud voluntaria. Ello constituía una violencia sobre sí mismos. En la sociedad circulaban rumores de una unión amorosa entre la Orlova y Foti. Al joven Pushkin se le atribuyen los siguientes epigramas:

Razgovor Fotija s gr. Orlovoj

"Vnimaj, čto ja tebe veščaiu:
Ja telom evnuch, muž dušoj."

- No što ž ty delaes' so mnoj?
"Ja telo v dušu prevraščaju".

[*Conversaciones de Foti con la condesa Orlova*

"Escucha esto que te digo:
en el cuerpo soy un eunuco, viril en el alma."
-Pero ¿qué haces tú conmigo?
"Yo el cuerpo en alma transformo."]

Gr. Orlovoj-Česmenskoj

Blagočestivaja žena
Dušoju bogu predana,
A grešnoj plotiju
Archimandritu Fotiju.

[*A la condesa Orlova-Chesmenskaia*

Mujer pía
con el alma devota a Dios,
y con la carne pecaminosa
al archimandrita Foti.][43]

Sin embargo, de hecho, las relaciones entre la Orlova y Foti se hallan aquí alteradas por la "traducción" en el lenguaje de la sátira voltairiana. El voluntario sometimiento a Foti llegó en la condesa al punto de que ella soportó hasta la provocadora historia de las relaciones entre Foti y Fotina. Los viejos habitantes de Moscú han conservado en la memoria esta historia escandalosa. Una vez en el hospital del monasterio apareció:

> [...] una joven muchacha, Fotina, surgida del ballet de San Petersburgo; previendo un no brillante futuro en el teatro, tuvo la idea de desempeñar un papel relevante en otro lugar. Llegada al hospital, anunció que estaba poseída por un espíritu impuro, y Foti fue a exorcisarla. Después de los conjuros unidos a movimientos convulsivos, retumbaron los gritos: "¡Salgo, salgo!", después de lo cual, la jovencita se desmayó. Volviendo en sí anunció que se hallaba libre del demonio. Le asignaron un alojamiento junto al monasterio. Foti se hizo cargo de ella.

La santa recién llegada se entregó enseguida a todo tipo de desenfrenos. El escándalo que siguió no detuvo sin embargo a

Foti, quien, evidentemente se sentía atraído por la unión del ascetismo con la ambigüedad. En el monasterio se estableció que:

> las jovencitas que vivían en los alrededores se ciñeran a la regla nocturna del monasterio y, vestidas del mismo modo que los monjes, recitaran las plegarias.[44]

La condesa Orlova se vio arrastrada a este aquelarre y, evidentemente, lo consideró una última prueba de obediencia. De este modo un ímpetu de independencia se transformaba en un ímpetu de voluntaria esclavitud.

Como conclusión queda por considerar en qué manos, en definitiva, depositó la condesa el rechazo del pecado de orgullo. La primera y superficial respuesta es: en manos de Foti. Sin embargo, el mismo Foti llegó a tal importancia solamente porque se prestaba a los juegos de Arakcheev. Más allá de eso, no es oportuno someterse a una ilusión que Alejandro imponía a sabiendas. Recordemos la fábula de Krylov:

> Kakie ž u zverej pošli na eto tolki? -
> Čto lev by i choroš, da vse zlodei volki.
>
> [¿Qué voces corrieron entre los animales sobre esto?
> Que el león pudo hasta portarse bien, pero todos
> los lobos eran unos malhechores.][45]

La convicción de muchos historiadores de que en esos años Alejandro había confiado todo a Arakcheev y se había abismado en un místico oscurecimiento es verdadera solamente en parte, y lo esencial es que coincide con la persistente táctica del emperador: esconderse detrás de las espaldas del "favorito" de turno, sobre la cabeza del cual se descargaba todo el descontento social. El primero en desilusionarse fue Foti. Al puesto de Golicyn fue designado Shishkov. Fue una elección muy feliz. Este era un hombre del campo de los aracaístas en política y religión; pero, al mismo tiempo, un limitado aunque honesto jefe de la "Beseda" [*Beseda ljubitelej russkogo slova* (Sociedad de los amantes de la palabra rusa)]. Era totalmente ajeno al grupo de los "mercaderes del templo" que rondaba a Foti. Es significativo que el nombramiento de Shishkov, y el correspondiente ataque contra Golycin fueron bien recibidos

en los círculos liberales:

Obdumav nakonec nameren'ja blagie,
Ministra čestnogo naš dobryj car' izbral,
Šiškov nauk uže pravlen'e vosprinjal.
Sej starec dorog nam: drug česti, drug naroda,
On slaven slavoju dvenadcatogo goda.

[Habiendo meditado al fin buenos propósitos
un ministro honesto ha elegido nuestro buen zar
Shishkov ya ha asumido la dirección de las ciencias.
Este viejo nos es caro: amigo del honor, amigo del pueblo,
él es glorioso de la gloria del año doce.][46]

Después de la caída de Golicyn y todos los cambios de ese momento, detrás de Arakcheev, aparece claramente el perfil del mismo Alejandro. Metternich creía que llevaba al zar de la nariz, Foti que engañaba a Alejandro con espectáculos místicos, en Rusia todos pensaban que, en realidad, el país era conducido por Arakcheev; y todos estaban convencidos de que el zar jugaba el más pasivo de los roles. Se puede pensar, en cambio, que Alejandro —escondiéndose como siempre detrás de los testaferros— tuvo el poder en sus manos hasta el último instante. Y Alejandro se encaminaba hacia la realización de su utopía, así al menos, le parecía: una Rusia de colonias militares. De ese modo creía liberarse de todas estas vergonzosas uniones y poder aparecer de nuevo en el rol de salvador de Rusia y de Europa, como aquel que había logrado conciliar la libertad con la voluntad del Señor. La condesa Ana Orlova era solamente una minúscula pieza en este grandioso y fantasmagórico proyecto.

Otro modo para una mujer de talento de ese tiempo de manifestar la propia individualidad conducía a un comportamiento extravagante. Una de las vías posibles era el salón literario. La cultura del salón floreció en la Francia de los siglos XVII-XVIII. Era una cultura en principio no oficial. En este sentido, se contraponía a la Academia. En el salón de Madame de Rambouillet se fundían la política y la literatura no oficial. Esta tradición pasó al salón filosófico de la Ilustración, que reu-nía hombres célebres, cercanos en el gusto y la perspicacia, evitando que la excesiva unidad anulase la posibilidad de discusión, pero al mismo tiempo propiciando que estas discu-

siones fueran diálogos entre amigos o, al menos, entre compañeros de lucha. El arte de la conversación intelectual era cultivado en estos salones como refinado juego de la inteligencia, que fundía cultura y carácter de elite. El sol de todos estos planetas era la dama, la dueña de casa. Esta, por regla, pertenecía a una edad que excluía una pasión amorosa en sus encuentros. Por origen social estaba, por lo general, en nivel más alto que sus admiradores. En ella se encarna ese mundo, en el que se hallan inmersos los filósofos y que ellos enérgicamente agitan. Los enciclopedistas solicitaban y soñaban la destrucción de ese mundo, pero, para su fortuna, la mayor parte de ellos no vería esa época tan ardientemente deseada.

De este tema nació la conocida leyenda sobre Cazotte, quien proféticamente habría predicho a todos los frecuentadores del salón cómo sería aquel futuro filosófico cuyo advenimiento soñaban. Presa de una inspiración profética, él les habló de la guillotina todavía no inventada y del terror que los esperaba.

Todo el episodio que, se entiende, tiene carácter legendario, fue elaborado retrospectivamente. Se lo puede confrontar con el cuadro de Repin *Kakoj prostor* [¡Qué vastedad!]. La tela del artista representa un banco de hielo, lamido por las olas, sobre el cual se hallan un estudiante y una estudiante, teniéndose de las manos con entusiasmo. Ellos saludan con un gesto el inicio del deshielo y la extensión sin fin que se abre frente a ellos. El artista comparte evidentemente su alegría. Los ilustrados en Francia, así como los representantes de la inteligencia rusa del inicio del siglo XX, gozosamente saludaban el alba del nuevo siglo.

Los salones en la Rusia de los años veinte del siglo pasado son un fenómeno original, similar a los salones parisienses de la época prerrevolucionaria y, al mismo tiempo, sustancialmente diferente de éstos. Como en París, el salón es un singular sistema solar que gira en torno a la dama elegida. Sin embargo, mientras en el salón parisiense era excepcional que la dueña de casa fuera también una mujer fascinante, que confería a la vida del salón un halo de galantería, en el salón ruso esto resultaba imprescindible. La dueña del salón unía la cumbre de la inteligencia y de las dotes artísticas a la belleza y la fascinación. Los frecuentadores del salón establecían con ella vínculos más fuertes que aquellos que ligaban a los enciclopedistas

entre sí; de modo que, juntos como caballeros, servían a la dama elegida. De este tipo era el salón de Sofía Ponomareva en los años de 1820 a 1823, o aquel de Zinaida Volkonskaia en la segunda mitad de los años veinte.

El salón de Sofía Dmitrievna Ponomareva ha sido estudiado por V.E. Vacuro, cuya investigación fascinante revela la "novela de la vida" de esta mujer extraordinaria, que supo elevar lo cotidiano al nivel del arte.[47] El salón de la Ponomareva puede ser considerado una obra de arte porque representa algo de irrepetible: no copiaba nada y no podía ser perpetuado. En las numerosas obras poéticas en las que es retratada, Sofía Ponomareva antes que nada se caracteriza por su comportamiento insólito, imprevisible y caprichoso.[48] "¡Oh, singular Sofía!", escribía Baratynski. Las múltiples poesías que le escribieron sus admiradores, y más tarde, los epitafios dedicados a ella repiten constantemente la imagen de la mujer-niña. Su postura es la del pillo que juega con la vida:

Cvela i blistala,
I radost'ju vzorov byla;
Mladenčeskij žizn'ju igrala...

[Florecía y brillaba,
y alegría de las miradas era;
juvenilmente con la vida jugaba...
N. Gnedich]

Žizn'ju zemnoju igrala ona kak mladenec igruškoj
Skoro razbila eë: verno, utešilas' tam.

[Con la vida de la tierra ella jugaba como un muchacho
con su juguete
enseguida lo rompe: seguramente allá se consoló.
Delvig][49]

El "comportamiento infantil" de una mujer adulta confirma el infantilismo como una cierta norma individual admitida sólo en el excepcional caso en cuestión. Es lo que está permitido "solamente a ella", que no se puede imitar y que es irrepetible. La unicidad de un infantilismo de ese tipo está determinado por el hecho de que se funde con un raro talento y fascinación

femenina. Esta mujer-muchacho imprevisible aparece tanto en la hipóstasis femenina, como en la infantil. Sus admiradores atormentadamente intentan comprender si están tratando con un muchacho caprichoso, que ingenuamente se mete en situaciones ambiguas, sin sospechar la ambigüedad; o con una mujer apasionada, que se arroja a las pasiones como una mariposa al fuego.

La situación de imprevisibilidad se completa con el hecho de que la heroína de esta novela posee una aguda inteligencia y una lengua cortante. Su vida, tejida de sorpresas, se corona con la perfección compositiva de una obra de arte, con una muerte inesperada, sobrevenida en la cumbre misma de la juventud y el suceso. Si la vida de Sofía Ponomareva es la realización de la poesía en la conducta personal, la participación creativa en ella de poetas, comenzando por Aleksandr Efimovich Izmailov, Orest Somov, Vladimir Panaev, Boris Fedorov (el malafamado "Borki"), M.L. Jakovlev, Nik. Ostolopov hasta Gnedich, Delvig, Baratynski, transformaba esta vida poética en textos poéticos. Superando la prueba de fuego en el salón de Sofía Ponomareva, y después en la sociedad literaria de Izmailov, ellos se instalaban poco a poco en las páginas de las revistas y de los almanaques, transformándose gradualmente en hitos de historia de la literatura. Sólo la capacidad de armonizar de Sofía Ponomareva, como ha mostrado en modo persuasivo Vacuro, transformaba la vida en arte con el mismo talento con el cual sus admiradores transformaban hechos de arte en declaraciones de amor.

Otra atmósfera reinaba en el salón de Zinaida Volkonskaia que floreció en Moscú a mediados de los años veinte. Nacida en la familia del príncipe Beloselski-Belozerski, famoso por su frivolidad y el diletantismo literario, había recibido desde la infancia la instrucción más refinada (hablaba y escribía en cinco lenguas), la rica y despreocupada princesa Volkonskaia unía el estilo de los salones europeos a una leve aura de bohemia y a una manifiesta independencia política. Hasta el hecho de que en su palacio romano ella pusiera junto a antiguos vestigios marmóreos, dedicados a Pushkin y Venevitinov, un busto de mármol de Alejandro I no estaba privado de un aire de rebeldía. El gesto de deferencia para con el difunto emperador subrayaba la oposición al reinante. Nicolás I había obligado a

la princesa a abandonar Rusia. Con ello la castigaba por la "provocativa" conversión al catolicismo pero, verosímilmente, también por el *frondismo* practicado con ostentación. En realidad, el salón de la princesa no tenía un carácter político, aunque era una isla donde se creaba una atmósfera artificial de culto a lo bello, e inesperadamente adquiría, sobre el fondo del régimen de Nicolás, un carácter para nada neutral. Recordemos las palabras de Pushkin, pronunciadas más tarde (1836), sobre la auténtica libertad:

[...]
Zaviset' ot carja, zaviset' ot naroda -
Ne vsë li nam ravno? Bog s nimi. Nikomu
Otčëta ne davat', sebe liš' samomu
Služit' i ugoždat, dlja vlasti, dlja livrei
Ne gnut' ni sovesti, ni pomyslov, ni šei;
Po prichoti svoej skitat'sja zdes' i tam,
Divjas' božestvennym prirody krasotam,
I pred sozdan'jami iskusstv i vdochnoven'ja
Trepešča radostno v vostorgach umilen'ja.
- Vot sčast' e! vot prava -

[Que dependa del zar, o dependa del pueblo,
¿no es quizás lo mismo para nosotros? Que Dios esté con ellos...
No rendir cuentas a nadie, servir y satisfacer
solamente a sí mismo; por el poder, por la librea,
no doblegues ni la conciencia, ni las ideas, ni el cuello;
según el propio capricho vagar aquí y allá,
admirando las divinas bellezas de la naturaleza
y delante de las creaciones del arte y de la inspiración,
temblando alegremente en el entusiasmo de la conmoción,
¡ésta es la felicidad! Estos, los derechos...][50]

La orientación de su independencia "estetizante" queda claramente manifestada por la princesa durante los festejos de despedida organizados por María Volkonskaia, que se preparaba a partir para la Siberia, siguiendo el destino de su marido deportado y condenado a trabajos forzados. Conviene recordar que la madre de Volkonski, dama de corte personal de la emperatriz viuda, había renegado del hijo condenado a tra-

bajos forzados y se había dirigido en este mismo período a Moscú para participar en las celebraciones con ocasión de la coronación de Nicolás I. Sobre este fondo Zinaida Nikolaevna organizó en Moscú clamorosos y ostentosos festejos para su cuñada, invitando a los más famosos músicos y cantantes italianos y a toda la flor de la sociedad intelectual, entre ellos hasta a Pushkin. María Volkonskaia escribía:

> En Moscú me alojé en casa de Zinaida Volkonskaia, mi tercera cuñada, que me ha recibido con una dulzura y bondad tales que no olvidaré jamás: me ha rodeado de cuidados, atenciones, amor y compasión. Conociendo mi pasión por la música, ha invitado a todos los cantantes italianos que estaban entonces en Moscú y a algunas muchachas de talento. El bellísimo canto italiano me ha encantado, y el pensamiento de que lo escuchaba por última vez me lo hacía aún más bello.[...] Les decía "¡Otra vez, otra vez, pensad solamente, yo ya no escucharé más música!" Pushkin, nuestro gran poeta, también estaba allí.[51]

La fiesta organizada por Zinaida Volkonskaia para la cuñada, no era signo de simpatía política por los decabristas. Demostraba otra cosa: la independencia del arte frente al poder, pero en la situación entonces existente la apoliticidad se transformaba en posición política. La representación del salón de la Volkonskaia como de una "isla encantada", en la cual se reunían pintores que cultivaban el arte del paisaje y talentos diferentes se refleja en el célebre cuadro de G.G. Miasoedov, que representa una escena mitológica de la reunión de los "sacerdotes del arte". En el cuadro de G.G.Miasoedov, Zinaida Volkonskaia se sentó a los pies de la estatua de la Venus de Milo, rodeada de Venevitinov, Pushkin, Chomiakov, Viazemski, Pogodin. El centro compositivo del cuadro está representado por las dos figuras de Chaadaev y Mickiewicz de pie en los dos extremos del cuadro: el primero está en posición de meditación, el segundo declama versos con fervor. Sea cual fuere la verdadera actitud de aquella pléyade de artistas reunida en los encuentros de esas veladas, el cuadro refleja de manera muy precisa la mitología histórica de las reuniones en lo de Zinaida Volkonskaia. En los recuerdos sobre Mickiewicz, Viazemski escribía:

En Moscú la casa de la princesa Zinaida Volkonskaia era un elegante lugar de encuentro de todas las personalidades eminentes y elitistas de la sociedad contemporánea. Aquí se reunían los representantes del gran mundo, los dignatarios y las bellezas a la moda, los jóvenes y las personas maduras, los intelectuales, los profesores, los escritores, los periodistas, los poetas, los artistas. Todo en aquella casa llevaba la impronta de la devoción al arte y al pensamiento. Se daba lugar a lecturas, conciertos de diletantes y representaciones de amantes de la ópera italiana. Entre los artistas y a su cabeza, estaba la misma dueña de casa. Habiéndola escuchado no era posible olvidarse la impresión que provocaba con su pleno y sonoro contralto y la inspirada interpretación del rol de Tancredi en la ópera de Rossini. Recuerdo y oigo todavía cómo ella, en presencia de Pushkin, el día en que lo conoció, cantó su *Elegía*, musicalizada por Genishta:

Pogaslo dnevnoe svetilo,
Na more sinee večernyj pal tuman.

[Se ha apagado el astro del día
sobre el mar más azul cayó la niebla del atardecer.][52]

Pushkin quedo muy impresionado por su capacidad de seducción, conducida con refinada y artística coquetería. Como de costumbre, el rubor encendía su rostro.[...]
No hay necesidad de decir que Mickiewicz desde la llegada a Moscú fue frecuentador asiduo y entró en el conjunto de los huéspedes predilectos y más respetados de la casa de la princesa Volkonskaia. Él le dedicó la poesía, conocida con el título *Pokój grecki* [Cámara griega] [...][53]

El salón de la Volkonskaia tenía, como corresponde a una sociedad de este tipo, una leyenda propia. Se trata de la leyenda del amor no correspondido de Venevitinov hacia la dueña de casa, amor que resultó trágicamente interrumpido por la muerte del joven genio. Una leyenda similar era un adorno obligatorio de la atmósfera del salón; sin embargo en el conjunto la fuerza unificadora de las reuniones no era el sentimiento del amor sino el culto por el arte. El acentuado esteticismo confería al salón de la Volkonskaia un carácter un poco frío. Este clima se refleja, en particular, en el conocido estereotipo de salón constituido por la elegante poesía de

Pushkin, dedicada a la princesa Volkonskaia:

Sredi rassejannoj Moskvy,
Pri tolkach vista i bostona,
Pri bal'nom lepete molvy
Ty ljubĭš' igri Apollona.
Carica muz i krasoty,
Rukoju nežnoj deržix' ty
Volšebnyj skipetr vdochnovenij,
I nad zadumčivym čelom,
Dvojnym uvenčannym venkom,
I v'ëtsja i pylaet genij.
Pevca, plenënnogo toboj,
Ne otvergaj smirennoj dani,
Vnemli s ulybkoj golos moj,
Kak mimoezdom Katalani
Cyganke vnemlet kočevoj.

[En medio de la distraída Moscú
entre las charlas a lo *wist* y a lo *boston*,
entre el murmullo de la maledicencia en los bailes,
tú amas los juegos de Apolo.
Reina de las Musas y de la belleza,
con la tierna mano tú riges
el mágico cetro de las inspiraciones,
y sobre la frente pensativa
coronada por una doble corona,
da vueltas y arde el genio.
No rechaces el humilde homenaje
del cantante por ti fascinado,
escucha con una sonrisa mi voz
como la Catalani pasando
veloz escuchó a la gitana nómade.][54]

Entre el apellido de la Ponomareva (nacida Pozniak) y el de la Volkonskaia (nacida Beloselskaia-Belozerskaia) hay una elocuente diferencia, que expresa con claridad la diferencia de posición social y de atmósfera entre estos dos salones, cronológicamente tan cercanos. Y aun más, impresiona, con su evidencia, la afinidad de su contraposición con la realidad de la vida. En ambos salones vemos la tentativa de ponerse *au dessus du vulgaire.*

Otra vía femenina, que conducía también a "podnjat'sja nad žizn'ju pozornoj" [elevarse por encima de la vida ignominiosa]

(Pasternak), era un recorrido que la sociedad consideraba reprobable. En la poesía (por ejemplo, gracias a Lermontov), esta situación creó la imagen romántica de la prostituta:

Puskaj tolpa klejmit prezren'em
Naš nerazgadannyj sojuz.
Puskaj ljudskim predubežden'em
Ty lišena semejnych uz.

No pered idolami sveta
Ne gnu koleni ja moi;
Kak ty, ne znaju v nëm predmeta
Ni sil'noj zloby, ni ljubvi.

[Hierve la turba con desprecio
Nuestra indescifrada unión,
Seas tú de los preconceptos humanos
Privada de los lazos familiares.

Pero delante de los ídolos del mundo
Yo ya no pliego las rodillas;
Como tú, no conozco en ello gran objeto
Ni de grande odio ni de amor.][55]

En la realidad cotidiana se perdía el aura romántica, y en la literatura ha de volver solamente con la imagen de los "humillados y ofendidos", en la interpretación social en la obra de Nekrasov, y la religiosa de la obra de Dostoievski. La rebelión novelada de la mujer en la Rusia de la primera mitad del siglo XIX se realizaba en la imagen de la heroína romántica. En la lengua del romanticismo "las conveniencias sociales" se volvían "convenciones", y la rebelión en contra de ellas asumía dos caras: la libertad poética en la literatura y la libertad amorosa en la vida real. La primera se encarnaba en el comportamiento masculino y se actuaba sobre el papel; la segunda, en el "femenino" y se realizaba en lo cotidiano. Tal es la doble naturaleza de la imagen de la Zakrevskaia. En los versos de Pushkin ella era representada así:

S svoej pylajŭščej dŭsoj,
S svoimi burnymi strastjami,
O ženy Severa, měz vami
Ona javljaetsja poroj,

I mimo vsech uslovij sveta
Stremitsja do utraty sil,
Kak bezzakonnaja kometa
V krugu rasčislennom svetil.

[Con su alma ardiente,
con sus pasiones tormentosas,
oh mujeres del Norte, entre vosotras
ella aparece a veces
y sin atender a las convenciones mundanas
tiende, hasta agotar sus fuerzas
como una cometa sin leyes,
a entrar en el cerco calculado de los astros.][56]

En el mundo poético las conversaciones con la Zakrevskaia encontraron eco en Pushkin en la poesía *Napersnik* [El confidente], donde "el embriagador lenguaje" de las "pasiones locas y rebeldes" espantaba al poeta por su desenfreno:

No prekrati svoi rasskazy,
Tai, tai svoi mečty:
Bojus' ich plamennoj zarazy,
Bojus' uznat', čto znala ty!

[Pero interrumpe tus relatos,
esconde, esconde tus sueños:
temo su ardiente contagio
¡temo conocer lo que tú has conocido!][57]

Sin embargo, en el comportamiento masculino, por más sincera que fuese la pasión,[58] todo era literatura. Las relaciones entre literatura y vida en la conducta masculina de esa época eran complejas y creaban la posibilidad de interpretaciones muy diversas. Pushkin era sincero cuando escribía estos versos, pero era sincero también cuando en la correspondencia con Viazemski se permitía bromas de doble sentido a costa de la "Venus de cobre" (así era llamada la Zakrevskaia en la correspondencia entre ambos) y recitaba junto a Viazemski pasiones y celos. La imagen de la Zakrevskaia permanecía intacta aun cuando Pushkin se pusiera la máscara de su confidente en amores; el 1º de setiembre de 1828, escribía a Viazemski:

> Si no fuese por tu Venus de cobre [la Zakrevskaia], habría muerto de melancolía. Pero ella es divertida y amable de manera consoladora. Yo le escribo versos. Y ella me ha promovido entre sus alcahuetes (a ello fui atraído no sólo por la inclinación habitual sino por el actual estado de mi Bienintencionado, del cual se puede decir lo que se ha dicho de su texto ilustrado:[59] a mi entender, la intención es buena, pero la ejecución, mala).[60]

Lo opuesto del comportamiento femenino "artístico" y "amoroso-romántico" en la Rusia de comienzos del siglo XIX era el mundano *comme il faut*, cuya principal característica era la mundana impersonalidad. Citaremos dos descripciones sorprendentemente similares, una de las cuales diseña un cuadro de costumbres mientras el otro pertenece a la literatura. Ambos textos describen la alta sociedad. Su semejanza viene dictada por el hecho de que, en este nivel, la originalidad es equiparada a la indecencia. El primer ejemplo está tomado de las memorias de A.F. Tiutcheva. Es significativo que en él se describa el salón de Sofía Karamzina. El salón de Ekaterina Andreevna y Nikolai Michailovich Karamzin fue uno de los centros culturales de la Petersburgo de la primera década del siglo XVIII, cuya originalidad era acentuada todavía más por el hecho de que justo sobre ellos, en el tercer piso, se reunía la juventud decabrista en el estudio de Nikita Muraviev. Luego (las memorias de la Tiutcheva describen el salón de la hija mayor de Karamzin), en los años treinta, el cuadro ha cambiado bruscamente, y esto queda todavía más manifiesto porque la dueña del salón está convencida de mantener las tradiciones de su padre. El salón de Sofía Karamzina carece de un centro cultural e intelectual. Sólo representa un mecanismo en funcionamiento perfecto de impersonales relaciones mundanas:

> [...] La inteligente e inspirada organizadora y el alma de este hospitalario salón era indudablemente Sofía Nikolaevna, hija de Karamzin nacida de su primer matrimonio con Elizaveta Ivanovna Protosova, muerta en el parto de su hija. Antes del inicio de la velada, Sophie, como un experto general sobre el campo de batalla y como un docto estratega, disponía grandes poltronas rojas y entre ellas livianas sillas de mimbre, creando espacios confortables para los conversadores; ella sabía preparar todo de modo tal que cada uno de los huéspedes, de manera perfectamente natural y como casual, se encontraba en aquel grupo o junto a ese vecino o

a la vecina que más le convenía. En este aspecto ella poseía un verdadero genio organizativo. Pobre y querida Sophie, veo como si fuera ahora, cómo ella, semejante a una pequeña abeja cuidadosa, volaba de un grupo de huéspedes al otro, uniendo a los solitarios, dividiendo a los otros, aferrando una palabra argumentada, una anécdota, advirtiendo un atavío, organizando una partida de cartas para los ancianos, los *jeux d'esprit* para la juventud, comenzando a conversar con alguna madre que se había quedado sola, dando coraje a una tímida y modesta debutante, en una palabra, llevando el saber comportarse en sociedad al nivel de arte y casi de virtud.[61]

El cuadro descrito en las memorias de la Tiutcheva recuerda tanto la escena de *Guerra y Paz*, que es difícil descartar la hipótesis de que a Tolstoi le fueran accesibles los diarios de la Tiutcheva, entonces todavía inéditos. El juicio emotivo que el autor nos da es exactamente el opuesto, pero ello subraya todavía más la similitud del cuadro mismo. La raíz de tal parecido se halla en la orientación en principio en contra de la originalidad como supremo ideal del salón. Es característico también que el salón de la Karamzina nos sea mostrado en los años treinta y aquel de Ana Pavlovna Sherer en los primeros años del siglo XVIII; sin embargo, reina una atmósfera perfectamente idéntica:

[...] porjadok strojnyj
oligarchičeskich besed,
i cholod gordosti spokojnoj,
i eta smes' činov i let.

[...] [El orden armonioso
y sereno de estas reuniones
oligárquicas y el hielo digno
y la maraña de grados y estaciones.][62]

El recibimiento de Ana Pavlovna estaba encaminado. Desde todas partes, regularmente y sin interrupción, los ejes zumbaban. Sin tener en cuenta sólo a una señora anciana con rasgos de llanto sobre el rostro magro, un poquito extraña para esta sociedad brillante, la reunión se había dividido en tres círculos. De uno, eminentemente masculino, era centro el abad; de otro, juvenil, la bellísima princesita Hélène, la hija del príncipe Vasili, junto a la graciosa, pequeña princesa Volkonskaia, con el rostro encendido, un poco gorda para su edad. Del tercero, Mortemat y Ana Pavlovna.

El centro de la velada era un vizconde exiliado.

> Anna Pavlovna en forma evidente lo ofrecía como un regalo a sus huéspedes. Del mismo modo que un buen *maître d'hôtel* toma como una cosa de bondad sobrenatural ese resto de un plato que, visto en una cocina sucia, no se tendría ya ganas de comer, así en su recibimiento Anna Pavlovna iba sirviendo a los huéspedes: primero al vizconde, después al abad, como cosa de sobrenatural exquisitez.[63]

Era como si el salón romántico y el mundano encarnaran dos aspectos contrapuestos del comportamiento mundano femenino de la época. Si en la época romántica la libertad para la mujer era pensada como libertad *femenina*, en el período de empuje democrático de la segunda mitad del siglo XIX en la mujer se acentuaba el *ser humano*. En el comportamiento cotidiano banalizado, ello se expresaba en la tendencia a apropiarse del arreglo exterior masculino, las profesiones masculinas, los gestos y modos de hablar masculinos (la experiencia de apropiación del atuendo masculino, empleado como ya dijimos por George Sand, parecía aún demasiado extravagante). Esta contraposición se concretaba en la lucha entre el atuendo mundano de baile, por ejemplo, la crinolina,[64] y los modestos vestidos de la "mujer trabajadora". Así, por ejemplo, en las sátiras de A.K.Tolstoi se imita el carácter estereotipado de la lengua de los nihilistas, esto es la inmediata transformación de la explosión en estereotipo:

> Uzasnulsja Potok, ot krasavic bezit,
> A oni vosklicajut echidno:
> "Ach, kakoj on posljak! ach, kak on nerazvit!
> Sovremennosti vovse ne vidno!"
> No Potok govorit, ocutjas' vo dvore:
> "To z byvalo u nas i na Lysoj gore,
> Tol'ko ved'my chot' goly i bosy,
> Nŏ, po krajnosti, est' u nich kosy!"
>
> [Horrorizado, Potŏk escapa lejos de las bellas,
> y ellas exclaman envenenadas:
> "¡Ah, qué vulgar es! ¡Ah, qué atrasado está!
> ¡Nada contemporáneo!"
> Pero Potok dice, hallándose en el patio:

"Esto ya sucedía entre nosotros y sobre el monte Calvario,
sólo que las brujas, si bien desnudas y descalzas,
al menos tenían trenzas".] [65]

Como habíamos visto, el largo período de la emancipación femenina, transcurrido bajo la orden de la paridad de derechos entre mujer y hombre, de hecho era interpretado por la sociedad como el derecho de la mujer de ocupar roles sociales y profesionales "masculinos". Solamente en la segunda mitad del siglo XIX la cuestión alcanzó otro sentido. Entonces se luchaba no por ser un "varón", sino para que hombres y mujeres fueran percibidos como las partes de igual valor del único concepto de "ser humano". Para ello fue necesario que al menos una mujer demostrara la propia superioridad en esferas tradicionalmente consideradas monopolio masculino. En este sentido para la historia de la cultura en su conjunto, no sólo rusa sino también europea, la aparición de una personalidad como Sofía Vasilievna Kovalevskaia fue verdaderamente un momento de desarrollo que puede ser parangonado sólo con la igualdad del rol del hombre y de la mujer alcanzada en la lucha política por los populistas. El hecho de que Sofía Kovalevskaia recibiese el nombramiento de profesor (1884) y después de un año el de director de la cátedra de mecánica de la Universidad de Estocolmo puede ser parangonado sólo al acto del gobierno de Alejandro III, que establecía para Sofía Perovskaia y los *narodovol'cy*[66] varones el mismo derecho de ser ajusticiados. La mujer dejó de tener un trato especial tanto en lo científico como en lo político. En el último caso Alejandro III inesperadamente se reveló semejante a Robespierre, el cual había demostrado cómo la guillotina no conocía la diferencia galante entre hombre y mujer.

Pushkin escribía:

En el último terrible instante, [...] el mártir real y su asesino,
Charlotte Corday y la hechicera Du Barry, el loco Louvel y Berton[67]
eran iguales.

Las hermanas Korvin-Krukovski (de casadas Jaclare y Kovalevskaia) parece que hubieran realizado entre ambas las posibilidades. Anna Vasilievna Korvin-Krukovskaia rechazó el amor de Dostoievski luego de que éste le pidiera la mano. El

hombre elegido por ella era un comunero francés, que se salvó de la pena capital solamente por medio de la fuga de la prisión. Dostoievski, según las memorias de A.G. Dostoievskaia, dice de ella:

> Ana Vasilievna es una de las mejores mujeres que he encontrado en mi vida. Es extraordinariamente inteligente, evolucionada, culta en literatura, y tiene un corazón excelente, bueno. Es una muchacha de altas cualidades morales, pero sus convicciones son radicalmente opuestas a las mías, y no puede renunciar a ellas, es demasiado recta. Por ello hubiera sido difícil que nuestro matrimonio fuera feliz. Yo le restituí la palabra dada y con toda el alma le auguro que encuentre un hombre que tenga sus mismas ideas y ¡que sea feliz con él![68]

Su hermana menor, Sofía Kovalevskaia era ese tipo de personalidad que se desarrolla en los momentos de brusco cambio en la cultura. Ciertamente no es casual que el Renacimiento haya generado hombres con dotes multifacéticos, cuyos talentos no podían encontrar puesto en una esfera cualquiera separada de la cultura. No es casual tampoco que la explosión siguiente, a caballo de los siglos XVII y XVIII, haya visto surgir en Francia a los enciclopedistas y en Rusia a Lomonosov: la explosión genera talentos poliédricos. En la función cultural de la mujer una explosión de ese tipo tuvo lugar a fines del siglo XIX. A ella se debe la aprición de alguien como Sofía Kovalevskaia, matemática, profesora y escritora que componía las propias obras literarias en diversas lenguas. La Kovalevskaia fascina justamente por su multiforme actividad cultural.

La cátedra de profesora y la horca de Petersburgo signaban la absoluta igualdad entre hombre y mujer. Sólo que para la primera se necesitaba ir a Estocolmo, mientras la segunda funcionaba en casa. Esta igualdad paradojal entre la "propia" tierra y la extranjera ya había sido notada por el protopope Avvakum, cuando dijo que los mártires para cumplir su sacrificio debían "ir a Persia"; entre nosotros, en cambio, proseguía con amarga ironía, "a Babilonia la tenemos aquí en casa".[69]

La paridad era reconocida. Ahora la mujer ya no tenía que demostrar que se hallaba capacitada para jugar el rol del varón. Ello produjo un efecto inaudito: el comienzo del siglo XX marcó la poesía rusa de toda una pléyade de geniales muje-

res-poetas. Tanto la Achmatova como la Cvetaeva no sólo no esconden la naturaleza femenina de su musa, sino que la subrayan. Sin embargo sus versos no son "femeninos". Estas mujeres han aparecido en la literatura no como poetisas sino como poetas.

No son las propugnadoras de los "derechos de la mujer" ni las predicadoras del lesbianismo las que representan el vértice de las conquistas femeninas, sino aquellas mujeres que expropian a los hombres de sus roles políticos y gubernamentales (las lady Thatcher de la política y de las ciencias del siglo XX). Sin embargo, el cuadro más vivo, casi simbólico, surge ante nosotros en la contraposición de Marina Cvetaeva y Boris Pasternak. No se trata ni siquiera del hecho de que en sus relaciones personales la Cvetaeva manifestara virilidad, y Pasternak "femineidad". Es más importante ver cómo este amor, que permaneció solamente epistolar y literario, se reflejó en la poesía. En la lírica de la Cvetaeva, en su hipertrófico apasionamiento, el "yo" femenino asume signos tradicionalmente varoniles: el ímpetu ofensivo, la percepción de la poesía como trabajo y oficio, el coraje. Al hombre se le asigna aquí una parte auxiliar y no poética:

S pošlinoj bessmertnoj poslosti
Kak spravljaetes', bednjak?

[Con el dacio de la inmortal mediocridad
¿cómo te las arreglas, pobrecito?][69]

Los atributos de la Cvetaeva son la "manga viril" y la mesa de trabajo. Verosímilmente en ningún poeta encontraremos la queja de que el amor sustraiga tiempo al trabajo[70] que es al mismo tiempo el único ser auténtico:

Iunost'-ljubit',
Starost'-pogret'sja:
Nekogda - *byt'*,
Nekuda det'sja.

[Jóvenes-amar.
Viejos-calentarse.
Y no hay tiempo - de *ser*
Ni dónde meterse][71]

Kvity: vami ja ob"edena,
Mnoju - živopisany.
Vas položat - na obedennyj,
A menja - na pis'mennyj.
Ottogo čto, jotoj sčastliva,
Jastv inych ne vedala...

[Somos pares: yo devorada por ustedes,
ustedes por mí -pintados al vivo.
Pero ustedes serán abandonados- sobre la mesa del almuerzo
yo- sobre el escritorio.
Por el hecho de que, por una jota feliz,
no me ocupaba de otros platos...][72]

Es difícil encontrar versos que lancen tanto desprecio en contra de lo femenino; la cháchara y su precio son colocados uno junto al otro:

No, možet, v ščebetach i sčëtach
Ot večnych ženstvennostej ustav-
I spommiš' ruku moju bez prav
I mužestvennyj rukav

[Pero, quizás, entre chácharas y cuentas,
de los eternos femeninos cansado -
y recordarás mi mano sin derechos
y la manga viril][73]

Este es, saltando la época pushkiniana, un retorno al siglo XVIII, a Lomonosov, para el cual el "poetismo" [*poetizm*] es "pobre rimar" [*bednoe rifmačestvo*] y a Merzliakov, que llamaba el componer versos: "santo trabajo" [*sviata rabota*] (véase el "sagrado oficio" [*sviaščennoe remeslo*] de la Achmatova).

Sobre el fondo de esta poesía adquiere un sentido de contraste la femineidad de principio de la poesía de Pasternak, que se dice "par del destino femenino". La femineidad de su poesía se revela no tanto en la temática, sino en la sensibilidad y "pasividad" de base. Esta poesía no toma, no domina, no impone, sino que se abandona a la fuerza de los elementos, a lo supraindividual; su victoria se da solamente en el hecho de que ella es "por todos vencida". La Cvetaeva irrumpe en el mundo a través de su lenguaje y es ciega a todo lo que no sea su emancipación, mientras Pasternak absorbe el mundo en sí.

La Cvetaeva se halla inmersa en lo "suyo"; en cambio Pasternak, como el doctor Zhivago, es siempre constante porque siempre se disuelve en lo otro. Ello no excluye, sin embargo, que en Rusia justamente la idea de la igualdad entre el hombre y la mujer se haya transformado enseguida en una forma de opresión de la mujer, porque la diferencia natural fue sacrificada a una irrealizable utopía, transformándose en la práctica en explotación.

El problema que aquí nos ha ocupado, como hemos visto, tiene lugar en el confín entre fisiología y semiótica, colocando el centro de gravedad ora en una, ora en otra esfera. Como problema semiótico no puede ser artificialmente separado de otros lenguajes socioculturales, en particular, del conflicto entre el aspecto fisiológico y el cultural. En Japón el planteo cultural llevaba a la contraposición entre la mujer para la familia y la geisha, la mujer para el placer. Y en el medievo europeo, en la vida cotidiana de los reyes, a la antítesis legitimada entre la mujer que perpetúa la estirpe y la amante que brinda el placer. La separación de estas dos funciones culturales generaba en toda una serie de casos la antítesis del amor "normal" y el homosexual. La difusión de la homosexualidad en la escuela de oficiales de Petersburgo tenía, más bien, una raíz fisiológica, dado que estaba ligada al aislamiento de un gran número de adolescentes y hombres jóvenes. Pero adquiría un carácter diferente en los casos en los que el amor homosexual se transformaba en una tradición sui generis del regimiento. Gogol subrayó con ironía las diferentes formas de especificidad de los regimientos de la guardia.

> El regimiento de infantería P*** no era, en efecto, de la misma especie a la que pertenecen tantos otros regimientos de infantería; y aunque se asentara casi siempre en sitios agrestes, se tenía sobre un pie que no cedía por nada a ningún otro, ni siquiera a los de caballería. La mayor parte de los oficiales tomaba el vino con hielo, y no menos que los húsares sabían tirar los *pejsi* a los hebreos; había incluso de los que hasta sabían bailar la mazurca, y el coronel P*** no perdía nunca ocasión de hacerlo notar, cuando se encontraba en sociedad conversando con alguno."En mi regimiento", solía decir, golpéandose el vientre con cada palabra, "tantísimos saben bailar la mazurca, pero tantísimos." Para mostrar aún mejor a los lectores la mucha cultura de los infantes del

regimiento P***, agregaremos que dos oficiales eran jugadores empedernidos, y jugaban y perdían el uniforme, el birrete, la capa, el estuche del sable y hasta las mudas, eso que no ocurre nunca, ni siquiera entre oficiales de caballería.[74]

Aquello que en perspectiva cotidiana puede ser considerado un vicio, en la semiótica se vuelve signo de un ritual social. En la época de Nicolás la homosexualidad era el vicio ritualizado de los caballeros de la guardia, así como la ebriedad desenfrenada lo era de los húsares.[75] Por ejemplo, la escandalosa vida íntima de D'Anthès —exiliado realista, bello hombre sin un centavo, que reunía en sí todos los vicios de la vieja aristocracia dispersa en tierras extranjeras,[76] elegante, siempre alegre, frívolo— hubiera sido imposible en la atmósfera severamente moral de la sociedad de los altos funcionarios de Petersburgo, si no hubiera tomado parte en los vicios rituales de los caballeros de la guardia. En la Petersburgo oficial era costumbre fingir que esta "falta" simplemente no existía. Véanse las palabras de Lermontov, según el cual el mundo

[...] ne karaet zabluždenʹja,
No tajny trebuet dlja nich.

[...] [no castiga los errores,
pero exige para ellos el secreto.]

Oficiosamente, en cambio, los vicios ritualizados eran percibidos como signos de iniciación. En este caso la homosexualidad confería un carácter de afectación *fin de siècle*. El mismo aire de "fin de siglo" fue llevado por los emigrantes franceses a los salones de Petersburgo mucho antes de que en la crítica rusa resonara la palabra *décadence*.

Notas

[1] Justamente este *izbytok zizni* [exceso de vida], según la expresión de Tiutchev, permite a los románticos, o a los artistas del barroco, hacer de lo feo un hecho estético. El empobrecimiento de la vida (lo obtuso, la idiotez, la deformidad física) puede también volverse objeto de arte, pero necesita de una compensación bajo forma de una actitud claramente crítica del autor. Esto lo vemos en la caricatura o, por ejemplo, en los grabados de Goya.

[2] Véase *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du* XVI[e] *siècle au milieu du* XVII[e], études réunies et présentées par J. Lafond et A. Redondo, Colloque international, Tours 17-19 novembre 1977, París, 1979; en particular los artículos: F. Pelpach, "Aspects de pays de Cocagne" (pp. 35-48); M. Lever, "Le monde renversé dans le ballet de cour" (pp. 107-115).

[3] *Naši jumoristy za 100 let* [Nuestros humoristas de los últimos cien años], San Petersburgo, 1904, p. 143. La fantasía del mediocre satírico ruso del siglo pasado ha anticipado el absurdo título de la pieza de Ionesco *La cantante calva*.

[4] Estudiando la historia de la moda, invariablemente nos encontramos frente a tentativas de motivación: la introducción de cualquier cambio en el atuendo es explicado con consideraciones morales, religiosas, médicas, etc. Sin embargo, un análisis del fenómeno nos persuade incontrovertiblemente de que todos estos motivos son introducidos por el externo *post factum*. Se trata de tentativas de presentar de hecho lo inmotivado como motivado. Aun para nuestros ojos, en los años cincuenta-sesenta era considerado indecente para una mujer vestir pantalones. Un conocido escritor echó de su propia casa a la novia de su hijo porque había osado llegar en "pantalones". Por esos años las mujeres así vestidas no podían entrar a los restaurantes. En defensa de estas prohibiciones se adoptaban consideraciones morales, culturales y hasta médicas. Hoy ninguno recuerda estas prohibiciones ni estas motivaciones.

[5] [La cita proviene del *Eugenio Oneguin*, VIII, VII.]

[6] En este punto D. Davydov agregó una nota indicando que en ese caso él se apoyaba en una determinada tradición de "democratización del uniforme": "En el tiempo de la guerra del año 1807 el comandante del regimiento de los granaderos de la guardia Mazovski llevaba sobre el pecho una gran imagen de San Nicolás Taumaturgo, detrás de la cual disponía una cantidad de pequeñas imágenes". Llevar un ícono sobre el pecho tenía en una sección partisana un significado ulterior: en las retrovías los campesinos confundían a los partisanos en uniforme de húsares con saqueadores franceses, hecho que es testimoniado por los memorialistas. El ícono de San Nicolás aparecía como signo de pertenencia nacional. [El culto popular a San Nicolás ha sido siempre muy importante en Rusia, al punto que el santo (cuya imagen es la más representada entre los íconos) es llamado el "Dios ruso"; véase. B.A. Uspenski, *Filologičeskie razyskanija v oblasti slavjanskich drevnostej (Relikty jazyčestva v vostočnoslavjanskom kul'te Nikolaja Mirlikijskovo)* "Investigaciones filológicas en el ámbito de la antigüedad eslava (Residuos de paganismo en el culto eslavo oriental de Nicola di Mira)", Moscú, 1982.]

[7] D. Davydov, *Sočinenija* [Obras], Moscú, 1962, pp. 320, 536. [La frase entre paréntesis es de Lotman.]

[8] [La cita pertenece a *Tëmnoe carstvo* (El reino tenebroso) de N.A. Dobroliubov, ensayo sobre el teatro de A.N. Ostrovski, publicado en 1859, en el que el fenómeno del *samodurstvo* se vuelve punto de partida para consideraciones políticas y sociales.]

[9] [Personaje de la pieza *V čužom piru pochmel'e* (Ay, por culpa de otros) 1856.

[10] [Comportamiento insensato, absurdo, a menudo escandaloso, propio del *jurodivyij*.]

[11] [El tonto, el idiota, el mendigo loco o el asceta que se fingía tal para mortificarse y desenmascarar los pecados del mundo: *jurodivyj Christa radi* (loco en Cristo); al *jurodivyj* se le atribuía el don de la profecía.]

[12] Cfr. A.M. Panchenko *Smech kak Zrelisčě*, estudios reunidos y presentados por J. Lafond y A. Redondo, Coloquio Internacional, Tours, 17-19 de noviembre de 1977, París, 1979, en D.S. Lichachev, A.M. Panchenko, N.V. Ponyrko, *Smech v Drevnej Rusi*, Leningrado, 1984.

[13] A ello se podrían parangonar los casos en los que lo extranjero desempeña un papel de catalizador o es el portador de determinadas características en la especificidad de una cultura dada. Véase, por ejemplo, el maestro en las familias de los propietarios de bienes raíces: entre los franceses en la literatura satírica del siglo XVIII hasta la figura conmovedora de Karl Ivanovich en *Detstvo* [Infancia] de Tolstoi.

[14] Elementos similares de comportamiento pueden verse en la leyenda de Drácula. No por nada el autor de la variante rusa en los años 1481-1486 fue el herético Fedor Kuricyn, en cuyas opiniones se perciben las influencias maniqueas.

[15] Véase *La leyenda de San Julián el enfermero* de G. Flaubert, en la cual la última prueba del pecador consiste en la superación del sentimiento de repugnancia y el miedo al contagio: Julián abraza y da calor con el propio cuerpo a un leproso que resulta ser Cristo.

[16] [Uno de los dos reinos, en los cuales Iván IV divide Moscú, que era sometido a su gobierno directo. El otro reino, llamado zemščina, era confiado a un consejo de boyardos contra los cuales, enseguida, Iván IV condujo una guerra despiadada.]

[17] Para un análisis crítico de las varias tentativas de los historiadores de introducir en la actividad del Terrible un "sentido del Estado" o siquiera solamente una simple lógica, cfr. S.B. Veselovski, *Issledovanija po istorii opričniny* [Investigaciones sobre la historia de la opričnina], Moscú, 1963, pp. II-236.

[18] Véase, por ejemplo, la homosexualidad en el mundo antiguo y su evidente unión con la posición sometida de la mujer en la Grecia clásica, o los especiales juegos de Nerón, que comprendían el travestismo de las mujeres en vestimenta masculina para acrecentar su actividad sexual. El sentido mismo de tales "juegos" se halla en la introducción de la posibilidad de variación en una estructura que no la tiene por naturaleza.

[19] ¿O francesita? Por cuanto en las fuentes, dedicadas a Eon, la hipótesis de que las noticias acerca de que el caballero desarrollara en San Petersburgo sus secretas funciones diplomáticas en vestidos femeninos se hayan inflado, es una hipótesis infundada. La motivación —adoptada por uno de los primeros biógrafos franceses— de que tal indumentaria fuera indispensable para penetrar más fácilmente en la habitación de la emperatriz no tiene sentido por el hecho de que esto no era obligatorio.

[20] Ch. Montesquieu, *Izbrannye porizvedenija* [Obras escogidas], Moscú, 1955, p. 254. [*Del espíritu de las leyes*, trad. de Nicolás Estévanez, Bs. As., Claridad, 1971]

[21] *Ibid.*, p. 214.

[22] K. F. Ryleev, *Polnoe sobranie stichotvorenij* [Recopilación completa de las obras]. Leningrado,1934.

[23] E.R. Dashkova *Zapiski. Pis'ma sester M.i K.Wilmot iz Rossii* [Diarios. Cartas de las hermanas M. y K. Wilmot desde Rusia], Moscú, 1987, p. 67.

[24] Hasta Pablo I las emperatrices (las esposas de los emperadores) no vestían según la orden de San Andrés (este uso se instituyó bajo Pablo). En su lugar ellas llevaban las insignias de la orden femenina de Santa Catalina [La primera emperatriz que fue ordenada fue la mujer de Pedro I, Catalina, en honor de la cual el ritual quedó insituido en 1714; sobre el manto se hallaban bordadas las palabras "por el amor y la patria"]. El hecho de sustituir la orden de Santa Catalina por la de San Andrés denotaba la transformación de Catalina de esposa del emperador Pedro III en emperatriz. Al mismo tiempo se producía un cambio de sexo con el cambio de título.

[25] Panin era tío de la Dashkova y fue atraído por ella a la conjura.

[26] E.R. Dashkova, *op. cit.*, p. 69.

[27] D.I. Fonvizin, *Sočinenija v 2 tomach* [Obras en dos volúmenes] , Moscú-Leningrado, 1959, vol. 2, p. 50.

[28] *Ibid.*, p.277

[29] M.M. Shcherbatov, *Sočinenija* [Obras], San Petersburgo, 1898, vol.II, col.219. [La frase entre paréntesis es de Y.Lotman.]

[30] N.A. Durova, *Izbrannye sočinenija* [Obras escogidas], Moscú, 1983, pp. 43-44.

[31] A esto podríamos equiparar el travestismo de una joven noble en vestimenta de campesina: ello confería otro tipo de comportamiento, notablemente más accesible, y, al mismo tiempo, permitía al hombre maneras más libres, cfr. *Baryšnja-krest'jankaja* [La señorita campesina] de A.S. Pushkin. Detalles interesantes de este fenómeno se verán más abajo en la descripción del comportamiento de A.Orlova-Chesmenskaia.

[32] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč,* cit., vol. v, p. 92.

[33] *"Il avait l'air d'un brigand avec sa balafre"*, anotación de Pushkin en *ibid.*, vol. XII, p.176.

[34] G.R. Derzhavin *Stichotvorenija* [Poesías], Leningrado, 1957, p. 99. [Literalmente el primer verso suena "Yo paseo bajo los columpios".]

[35] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit., vol. xii, p. 177.

[36] Cfr. N. Elagin, *Zizń' grafini Anny Alekseevny Orlovoj-Česmenkoj* [Vida de la condesa Anna Alekseevna Orlova-Chemenskaia], San Petersburgo, 1873.

[37] M.I. Pyliaev, *Staraja Moskva* [Vieja Moscú], Moscú, 1990, p. 148. Al contrario es posible que el cuadro descrito sea el resultado de exageraciones y chismeríos. De todos modos las al menos dignas inglesas M. y K. Wilmot no encontraron nada de reprobable en las danzas de la condesa. En una carta al padre escribieron: "En la última carta a mamá he contado todos los acontecimientos de nuestra vida. Desde entonces hemos estado en el espléndido baile del conde Orlov, organizado al estilo ruso, lo que me ha gustado más que nada. El baile, como siempre, se inició con una larga polonesa (que se asemeja más a un paseo al son de la música), luego hemos bailado algunas contradanzas, en cuyos intervalos la condesa Orlova efectuaba danzas que por su belleza, gracia y elegancia eran lo más bello que me ha tocado ver (hasta en la pintura). Junto a la graciosa figura de la condesa Orlov la figura de Lady Hamilton, sin duda, hubiera parecido grosera; verdadera-

mente, no estaría mal fijar en la tela la espontaneidad y la frescura de la encantadora condesa. Cada uno de sus movimientos en la danza con el chal era un modelo de refinada belleza". (E.R. Dashkova, *op. cit.* ,p. 240).

[38] *Ibid.*, p. 251.

[39] M.I. Pyliaev, *op. cit.*, p. 147.

[40] E.R.Dashkova, *op. cit.*, p. 402.

[41] [Cita de la carta *K Vel'može* (A un patricio) de 1830.]

[42] M.I. Pylaev, *op. cit.*, p.148.

[43] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit. vol.II, l.1, pp. 496-497 [los epigramas fueron compuestos entre 1822 y 1824]. [*Obras escogidas*. Madrid, Aguilar, 1967]

[44] M.I. Pyljaev, *op. cit.*, p. 150.

[45] I.A. Krylov, *Basni* [Fábulas], Moscú-Leningrado, 1956, p. 196.

[46] A.S.Pushkin, *Poln.sobr.soč.*,cit. vol. II. l.1, p. 368. Es significativo que estas líneas sean cronológicamente vecinas a los epigramas contra Foti.[La cita pertenece a *Vtoroe poslanie k cenzoru* (Segunda epístola al censor), escrita en 1824].

[47] V.E. Vacuro, *Sof'ja Dmitrievna Ponomarëva. Iz istorii literaturnogo byta Puškinskoj pory* [Sofía Dmitrievna Ponomareva. De la historia de la vida cotidiana literaria de la época pushkiniana], Moscú, 1989.

[48] Cfr. el cuadro de Watteau *La caprichosa* conservado en el Ermitage, que representa un "programa" completo del comportamiento caprichoso de una dama. El capricho es una primera forma de lucha por el derecho de la individualidad.

[49] V.E. Vacuro, *op. cit.*, p. 278.

[50] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.sŏc.*,cit., vol. III, l.1, p. 420 [Los versos pertenecen al poema *Iz Pindemonti* (De Pindemonte), de 1836.]

[51] *Zapiski knjagini Marii Nikolaevny Volkonskoj* [Memorias de la princesa María Nikolaevna Volkonskaia], San Petersburgo, 1914, p. 61.

[52] [Los versos se citan de un poema sin título compuesto en 1820.]

[53] P.A. Vjazemiski, *Vospominanija o Mickeviče* [Recuerdos sobre Mickiewicz], en *Sobranie sŏcinenij* [Compilación de obras completas], vol.VII, p. 329.

[54] A.S. Pushkin, *Poln.sobr. soč.*, vol. III, parte I, p. 54.

[55] M. Y. Lermontov, *Sočinenija v šesti tomach* [Obras en seis volúmenes], Moscú-Leningrado, 1954, vol. II, p. 190. [Los versos son cita del poema *Dogovor* (Pacto), 1841.]

[56] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit. vol. III, parte I, p. 112 [*Portret* (Retrato), poesía de 1828].

[57] *Ibid.*, vol. III, l. 1, p. 113.

[58] Por ejemplo, el amor de Baratynski por la Zakrevskaia fue profundo y trágico.

[59] [*Blagonamerennyj* (Bienintencionado) se llamaba la revista publicada por A.E. Izmailov en Petersburgo desde 1818 hasta 1826.]

[60] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit., vol. XIV, p. 26.

[61] A.F. Tiutcheva, *Pri dvore dvuch imperatorov. Vospominanja i fragmenty dnevnikov frejliny dvora Nikolaja I i Aleksandra II.* [En la corte de dos emperadores. Memorias y fragmentos de diarios de una dama de corte de Nicolás I y de Alejandro II], Moscú, 1990, p. 13.

[62] [A.S. Pushkin, *Eugenio Oneguin,* VIII, VII.]

[63] L.N. Tolstoi, *Sobranie sočinenij v 22 tt.* [Obra completa en 22 volúmenes],

Moscú, 1979, vol. IV, p. 17. [*Obras*, Madrid, Aguilar]

[64] Cfr. *Smert' Tarelkina* [La muerte de Tarelkin] de Suchovo-Kobylin: "Cuando se anunciaba el progreso, él ya estaba allí caminando delante del progreso: ¡tanto que Tarelkin estaba adelante y el progreso atrás! Cuando fue la emancipación de la mŭjer, Tarelkin lloró porque no era mujer, porque no podía arrancarse la crinolina en público y mostrar a todos...cómo era necesario emanciparse". Cfr. *Kartiny prošedšego. Pisal s natury A. Suchovo-Kobylin* [Cuadros del pasado. Pintados del vivo por A. Suchovo-Kobylin], Moscú, 1869, pp. 400-401.

[65] A.K. Tolstoi, *Smert' Ioanna Groznovo. Car Fëdor Ioannovič. Car'Boris.Stichotvorenya* [La muerte de Iván el Terrible. Zar Fedor Ioannovič. Zar Boris. Poesías], Moscú, 1988, p. 435.

[66] [Se llamaba *narodovol'cy* a los adherentes a la organización terrorista *Narodnaja Volja* (Voluntad del pueblo), fundada en 1879. Entre los miembros de su comité ejecutivo estaba Sofía Levovna Perovskaia (1853-1881) quien participó en el asesinato de Alejandro II acaecido en Petersburgo el 1º de marzo de 1881.]

[67] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit., vol. XI, pp. 94-95.

[68] *F.M. Dostoevskij v vospominanijach sovremennikov* [F.M.Dostoievski en los recuerdos de los contemporáneos], 1964, vol. XI, pp. 94-95.

[69] M.I. Cvetaeva, *Izbrannye proizvedenija* [Obras escogidas], Moscú-Leningrado, 1965, p. 262, de *Popytka revnosti* [Tentativa de celos].

[70] Cfr. los versos impertinentes del joven Pushkin:

[...] trud i choloden i pust.
Poema nikogda en stoit
Ulybki sladostrastnych ust.

[...el trabajo es frío y vacío.
Un poema no vale jamás
una sonrisa de labios sensuales.]

[Los versos son cita del poema *Turgenevu* (A. Turguenev) de 1817; cfr. A. S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit. vol. II, p. 40.]

[71] M.I. Cvetaeva, *op. cit.*, p. 275 [De un poema sin título, de 1926].

[72] *Ibid*, p. 302; los versos escritos en 1933 son parte de un grupo de poemas recogidos bajo el título *Stol* (Mesa).

[73] *Ibid.*, p.194 [La cita es del *Zemnye primety* (Indicios terrestres), 1922.]

[74] N.V.Gogol, *Poln.sobr.soč.*, cit., vol. I, p. 286. [*Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1969]

[75] Según la interesante observación de V. G. Vilenbachov, un repertorio sui generis de los vicios de la guardia era la cancioncita"Žura, žura-žuravel" [Zura es el diminutivo de zuravel: cigüeña].

[76] Así, por ejemplo, un marqués, fugado de Francia y refugiado en una casa de la nobleza de provincia rusa, inició en el amor homosexual al muchacho Vigel; cosa que desempeñó luego un papel fatal en el destino de este hombre.

11

La lógica de la explosión

Nos hallamos inmersos en el espacio de la lengua. Ni en las abstracciones convencionales más elementales podemos desvincularnos de este espacio que nos envuelve, pero del que somos parte, y al mismo tiempo es parte nuestra. Y con todo ello nuestras relaciones con la lengua se hallan lejos del idilio: empeñamos esfuerzos titánicos por arrancarnos más allá de sus límites, justamente a ella le atribuimos la mentira, las desviaciones de la naturaleza, la mayor parte de nuestros vicios y perversiones. Las tentativas de lucha con la lengua son antiguas como la lengua misma. La historia nos persuade diciéndonos, por un lado, que éstas no tienen esperanza, y por el otro, que son inagotables.

Uno de los fundamentos de la semiosfera es su hetereogeneidad. Sobre el eje temporal, como ya se ha dicho, coexisten subsistemas cuyos movimientos cíclicos tienen diferentes velocidades. Si en nuestro período la moda femenina en Europa tiene la velocidad de revolución de un año,[1] la estructura fonológica de la lengua muta de manera tan lenta que nos hallamos propensos a percibirla, con nuestra conciencia cotidiana, como inmutable. Muchos sistemas chocan con otros y mutan de golpe su aspecto y su órbita. El espacio semiótico se halla colmado de fragmentos de variadas estructuras, los que, sin embargo, conservan establemente en sí la memoria del entero, y, cayendo en espacios extraños, pueden, de improviso, reconstituirse impetuosamente. Los sistemas semióticos dan prueba, chocándose en la semiosfera, de tal capacidad de supervivencia y transformación, y de volverse otros, como Proteo, permaneciendo ellos mismos, que conviene hablar con mucha

prudencia de desaparición total de cualquier cosa en este espacio.

Evidentemente no existen estructuras semióticas totalmente estables, inmutables. Si se admite una hipótesis tal, entonces se deberá también reconocer la puramente teórica finitud de sus posibles combinaciones.[2] Entonces el irónico epígrafe de Lermontov

> Les poètes ressemblent aux ours, qui se nourrisent en suçant leur patte (Inédito)[3]

deberá ser leído literalmente.

Sin embargo, es necesario subrayar que el confín que separa el mundo cerrado de la semiosis de la realidad extrasemiótica, es penetrable. Este se halla constantemente atravesado por incursiones de elementos provenientes de esferas extrasemióticas, que irrumpen y llevan consigo la dinámica; ellos transforman este espacio, aunque al mismo tiempo sean transformados según sus leyes. Contemporáneamente, el espacio semiótico constantemente expulsa estratos enteros de la cultura. Estos forman entonces una falda de sedimentos más allá de los confines de la cultura que esperan su hora para irrumpir nuevamente en ella, a tal punto olvidados ya en ese momento que pueden ser percibidos como nuevos. El intercambio con la esfera extrasemiótica constituye una inagotable reserva de dinamismo.

Este "movimiento perpetuo" no puede agotarse: no obedece a las leyes de la entropía, dado que constantemente reconstituye su heterogeneidad, alimentada por la no clausura del sistema.

Sin embargo, las fuentes de heterogeneidad se transformarían en generadores de caos, si no se conectaran estructuras directas en sentido contrario.

La diferencia sustancial entre el análisis estructural contemporáneo y el formalismo de la primera fase de las investigaciones estructurales, consiste en la individuación misma del objeto de análisis. Piedra angular de las escuelas mencionadas era la representación del texto como entidad separada, aislada, estable y autónoma. El texto era tanto la constante —el inicio—, como el fin del estudio. El concepto de texto era en sustancia a priori.

Las investigaciones semióticas contemporáneas también consideran al texto como uno de los fundamentales conceptos

de partida, pero el texto mismo no ha sido pensado como un objeto estable, dotado de cualidades estables, sino en calidad de funciones: como texto puede aparecer una obra, una de sus partes, un grupo compositivo, un género: en último análisis, la literatura en su conjunto. No se trata aquí de que se amplíe el concepto de texto. La diferencia tiene un carácter de principio. En el concepto de texto son introducidos el autor y el público como presupuestos, aunque estos últimos puedan no coincidir cuantitativamente.

Así, por ejemplo, no hace mucho tiempo en nuestra crítica literaria se encendió una ardiente pero perfectamente estéril polémica, sobre las llamadas redacciones "canónicas" de los textos. Es significativo que los que impulsaron esta idea, vacía de todo significado, fueran aquellos estudiosos de literatura moscovita que obtenían más éxito en las esferas administrativas que en las científicas. Tal idea, en cambio, suscitó una actitud negativa en un estudioso experto en crítica textual, y que siempre se ha atenido a concepciones sensatas, como B.V. Tomachevski.[4] El punto de vista contemporáneo se basa en la representación del texto como una intersección de los puntos de vista del autor y del público. El tercer componente se da en la presencia de determinadas marcas estructurales, percibidas como señales del texto. La intersección de estos tres elementos crea la condición óptima para la percepción del objeto en calidad de texto. Sin embargo, la marcada expresividad de algunos de estos elementos puede acompañarse con la contracción de otros. Así, desde la posición del autor, el texto puede presentarse como incompleto, estar en condición dinámica, mientras el punto de vista externo (del lector, editor, redactor) tenderá a atribuir al texto un carácter de completud. Sobre esta base surgen múltiples casos de conflictos entre autor y editor. León Tolstoi rechazaba el considerar las pruebas de imprenta como textos definitivos, viendo en ellas sólo una etapa de un proceso ininterrumpido. Pushkin comenzó a reelaborar el poema *Mednyj vsadnik* [El caballero de bronce] pero en la mitad del trabajo, al que había sido obligado por la censura pero que se había transformado en un proceso artístico, lo interrumpe. De este modo, la obra más importante de Pushkin carece de la llamada "última voluntad del autor". El editor, orientado hacia los lectores, está obligado a hacer compromisos, uniendo dos diferentes fases de redacción, mientras la posición del investigador nos da el texto tomado en el momento de su devenir. La voluntad defini-

tiva del autor se revela una función. Las investigaciones de M.O. Chudakova han revelado los múltiples niveles del trabajo de Bulgakov sobre la novela *El Maestro y Margarita*. Tampoco este proceso tuvo un cumplimiento definitivo. También aquí frente a nosotros está el conflicto del punto de vista de búsqueda (del autor) y el editorial (del lector). Esta contradicción, situada en la base de la cuestión, crea la necesidad de diversos tipos de ediciones. La forma académica no se distingue simplemente por la autoridad de los editores o por la suntuosidad, sino por la orientación de principio sobre la percepción del escritor.[5] La percepción contemporánea del texto como un elemento en el proceso artístico sobreentiende una contradicción interna de la posición fundamental de búsqueda.

Una de las cuestiones fundamentales que hay que considerar en el texto puede ser descrita del siguiente modo. En una serie de lenguas europeas existe la categoría del artículo, que divide los nombres en cosas inmersas en un mundo definido, personalmente conocidas, íntimas en relación con el hablante; y objetos del mundo abstracto, general, reflejado en la lengua nacional. La ausencia en la lengua rusa del artículo no denota la ausencia de esta categoría. Ella simplemente es expresada por otros medios. Se puede afirmar que el mundo del niño en la primera infancia, extremadamente limitado por la esfera espacial de la experiencia personal, está colmado de cosas *únicas*. En la lengua esto se refleja en el dominio de los nombres propios y en la tendencia a percibir todo el léxico a través de este prisma. Ya hemos citado el ejemplo de la lengua infantil de Vladimir Soloviev. La aspiración de transformar el mundo en el espacio de los nombres propios se manifestaba aquí con particular evidencia. Véase también el motivo épico de la denominación del mundo, presente en múltiples epos nacionales y que aparece siempre en la misma función: la denominación del mundo transforma el caos en cosmos.

El mundo de los nombres propios con su intimidad —paralelo lingüístico sui generis de la idea cósmica del vientre materno— y el mundo de los nombres comunes, portador de la idea de la objetividad, se presentan como dos registros, unitarios en su potencial de conflicto. El hablar real transcurre libremente de una esfera a la otra pero estas esferas no se funden. Por el contrario, su tensión conflictiva es puesta en evidencia por esto mismo.

Las relaciones entre estos mecanismos lingüísticos se vuelven nuevas en principio apenas entramos en los límites

del texto artístico. Particularmente interesante en este aspecto es la novela, que crea el espacio de la "tercera persona". Según la estructura lingüística, la novela se propone como objetiva, situada fuera del mundo del lector y del escritor. Pero al mismo tiempo es vivida por el autor como algo que él mismo ha creado, esto es, coloreado con toda la intimidad de los tintes familiares, y por el lector como algo que ha vivido personalmente. La tercera persona se enriquece por la aureola emocional de la primera persona. Aquí no se trata sin embargo de la posibilidad de que el autor viva líricamente el destino de su personaje, o de que el lector reaccione frente al tono o las digresiones en la narración del autor. La construcción más objetiva del texto no contradice la subjetividad con la cual es vivida por el lector. Potencialmente una posibilidad tal tiene sus fundamentos en la lengua. Una noticia periodística sobre una catástrofe natural sobrevenida en el otro extremo del globo terráqueo es vivida por nosotros de manera diversa de las comunicaciones del mismo tipo que atañen a regiones geográ-ficamente vecinas, y, naturalmente, de manera completamente diversa, si ellas conciernen directamente a nosotros y a nuestros seres queridos. El hecho es que aquí el mensaje se transfiere desde el espacio de los nombres comunes al mundo de los nombres propios. Y las noticias provenientes de este último mundo son vividas emotivamente en principio de manera íntima.

El texto artístico transforma esta tendencia en uno de sus más importantes elementos estructurales. Este por lo general nos hace vivir cualquier espacio como espacio de los nombres propios. Nosotros oscilamos entre el mundo subjetivo, personalmente conocido, y su antítesis. En el mundo artístico el "otro" es siempre "propio", pero al mismo tiempo, el "propio" es siempre "otro". Por esto el poeta puede, una vez creada una obra impregnada de emociones personales, vivirla como la catarsis de un sentimiento, la liberación de una tragedia. Así, Lermontov decía de su *Demon* [Demonio], que "de él se había liberado con los versos". Sin embargo, la liberación artística de sí mismos puede volverse no sólo el fin de una contradicción colmada de explosión, sino también el inicio de otra. Así, por ejemplo, todo el espacio artístico de Charlie Chaplin puede ser considerado como una única obra. La excepcional individualidad del talento del artista y el vínculo directo de cada filme con un espacio cualquiera extracinematográfico unitario justifica en pleno tal percepción.

Sin embargo, no menos fundado resulta considerar la herencia de Chaplin como un camino, una alternancia de textos independientes, cerrados en sí. Los exordios de Chaplin sobre la pantalla (filmes como *Making a living*, 1914) eran construidos sobre el contraste entre los estereotipos cinematográficos tradicionales para la época y la técnica del circo. El hábil dominio del gesto, del lenguaje de la pantomima, producía en la pantalla el efecto de algo inesperado y creaba un lenguaje completamente nuevo para el cine. La fase sucesiva continuaba las conquistas de la primera, pero junto a ello se fundaba sobre un pasaje, en principio imprevisible, a un nuevo sistema de lenguaje artístico. Los filmes *El vagabundo, Charlot marinero* (1915), *Vida de perros, Charlot soldado* (1918) trasladaban los trucos del circo a una situación que conducía al espectador a un género totalmente distinto. La contradicción entre la técnica del gesto y las colisiones de la trama (de manera muy marcada en *Charlot soldado*, donde el protagonista es colocado en la vida de trinchera de la Primera Guerra Mundial) crean un brusco pasaje hacia un lenguaje cinematográfico diferente. Este pasaje no es una simple y lógica continuación del precedente. Se forma la modalidad, enseguida vuelta peculiar por Chaplin, de un cambio del lenguaje cinematográfico constante e inesperado para el espectador. No es casual que cada momento de ruptura sea acompañado por la perplejidad del público y por la creación de un "nuevo" Chaplin.

En *La quimera del oro* el desdoblamiento de cada cosa se vuelve el principio artístico guía. Ejemplo emblemático de ese desdoblamiento será la contradicción entre la elegancia de la parte superior de la vestimenta y los andrajos que el protagonista viste de la cintura para abajo. Al mismo tiempo desempeñan un papel activo las contradicciones entre el vestuario y el gesto. Mientras el protagonista se viste con los trapos del vagabundo-buscador de oro, sus gestos revelan a un irreprochable caballero. Pero en cuanto se vuelve millonario y se pone ropa lujosa, se transforma en un vagabundo: el vulgar rascarse varias partes del cuerpo, los gestos groseros, todo traduce la no correspondencia entre vestimenta y rol. Aquí aparece también el procedimiento, muy importante en los filmes subsiguientes, de la pérdida y recuperación de la memoria según el rol que el protagonista desempeñe en el filme. El episodio de la "danza de los panes", a los cuales Charlot hace seguir danzas complejas y movimientos multiformes, no

tienen, pareciera, una relación directa con la trama (se insertan como un juego, al que se abandona el pobre protagonista esperando en vano la visita de la graciosa heroína). Sin embargo, en realidad, este episodio se revela como la clave de todo el filme. En él, de frente al espectador aparece el Charlot interior, elegancia y virtuosidad encarnadas, que infunde vida a la tosca y primitiva estructura cómica. Todo el episodio es la victoria de la esencia sobre la exterioridad. Sin éste, el alegre final del filme sería un primitivo tributo a la convencionalidad cinematográfica. Pero con él se confiere al final del filme el carácter de la esperanza utópica en la posibilidad de la felicidad.

Este trampolín hizo posible la fase de los filmes serios, de actualidad, que no surgía con unívoca previsibilidad del ya consolidado lenguaje cinematográfico de Chaplin. El filme *El gran dictador* llevaba la contradicción interna de la imagen hasta el extremo: el héroe se desdoblaba en dos personajes antitéticos, los que al mismo tiempo, se influían mutuamente. El sentido de la sátira es el del desenmascaramiento de la grandeza falsa. De modo que se transformaba la payasada como procedimiento técnico de organización del lenguaje en su contenido. Dos filmes filosófico-sociales *Luces de la ciudad* y *Tiempos modernos* (1931, 1936), rodados en la época de la "gran crisis", llevaron al surgimiento de un nuevo lenguaje, construido sobre la contradicción entre exterioridad y esencia. El lenguaje de la comedia cinematográfica adquirió universalidad filosófica, luego de que se vuelve medio de representación de la tragedia. El ciclo de los filmes rodados entre 1947 y los inicios de los años cincuenta no fue comprendido. La crítica hablaba de la decadencia de Chaplin. Su aparición sin los bigotitos ni la máscara característica de Charlot, sin el convencional vestuario de mascarada, parecía una abjuración de las conquistas del período precedente. En realidad, filmes como *Candilejas* (1952) y *Un rey en Nueva York* (1957) representan un nuevo arranque. La máscara de Charlot estaba tan ligada a la imagen de Chaplin, entraba a tal punto en las expectativas de los espectadores, que se la podía abandonar. Es más, en *Candilejas,* Chaplin introduce una osada autocitación. En el filme, un viejo actor, obligado a ganarse la vida sobre escenarios de tercera categoría sufre un fiasco total: es el mismo Chaplin que aparece sin máscara. La vía de contacto se halla en el hecho de que Chaplin y otro genio del cine desde hacía mucho tiempo olvidado, Buster Keaton, aparecen en escena

sin trucos, interpretándose a sí mismos. Ellos transforman su propia edad, sus propios fracasos y fiascos, en tema y rol, representando frente al público la tragicomedia de la existencia real. Lo que era lenguaje se vuelve tema, y la contradicción entre Chaplin y Charlot permite renovar trágicamente el viejo drama "del actor y del hombre". La máscara se vuelve vida y vive una vida independiente, eliminando al hombre como la sombra de Andersen.

La explosión puede realizarse como una cadena de explosiones coherentes, que se siguen la una a la otra, que sobreponen a la curva dinámica una imprevisibilidad a más niveles.

El problema de la previsibilidad vs. imprevisibilidad es fundamental en la resolución de un problema esencial como el que se refiere a la distinción entre el arte auténtico y el ficticio. La creación artística se halla invariablemente inmersa en un vasto espacio de sucedáneos. Esta última expresión no es entendida como condena unívoca. Los sucedáneos del arte son nocivos por su agresividad. Tienen la tendencia de envolver al arte auténtico y de eliminarlo. Allí donde la cuestión se reduce a una concurrencia comercial, obtienen siempre la victoria.

Sin embargo, reducidos a sus límites, los sucedáneos son no sólo inevitables sino también útiles. Desarrollan un vasto papel educador y son como el primer escalón sobre la vía del aprendizaje del lenguaje del arte. Su aniquilación es imposible y sería además funesta para su conquista del puesto de arte auténtico. Pueden desarrollar aquellos asuntos que no atañen al arte pero que, sin embargo, la sociedad pide de manera categórica: la instrucción, la propaganda, la educación moral, etcétera.

Un lugar particular ocupan aquellas obras pseudoartísticas que, en sustancia, presentan tareas para resolver. Tales son las adivinanzas en el folklore y, en el arte más reciente, el amplio espacio de las policíacas. El policial representa un trabajo que simula el arte. La trama del policial recuerda externamente la trama de una novela o relato. Frente al lector se desenvuelve una cadena de sucesos y él se halla envuelto en una situación típica para la prosa artística: es necesario cumplir con una elección para hacer que la trama adquiera un sentido.

En la novela de Chesterton *El hombre que fue jueves* se encuentran dos poetas. Uno de ellos es anárquico, el otro es un agente de la policía secreta. El asunto se complica por el hecho de que ambos aparecen bajo una máscara. El espía representa

a un gentilhombre de mentalidad estrecha, mientras que la máscara del anárquico es más compleja; para escapar a las sospechas representa el papel del anárquico, de un personaje habitual a la sociedad: el retórico ávido de sangre. La esencia de ambos se manifiesta en sus gustos artísticos. El anárquico maldice la prosa de recorrido ferroviario, en el cual la sucesión de las estaciones está preestablecida. Ve la poesía en lo inesperado, y lo inesperado trae la explosión. A esto el espía opone:

> [...] cada vez que un tren llega a la estación, siento como si se hubiese abierto paso por entre baterías de asaltantes; siento que el hombre ha ganado una victoria más contra el caos. Dice Ud. desdeñosamente que, después de Sloane Square, tiene uno que llegar por fuerza a Victoria. Y yo le contesto que bien pudiera uno ir a parar a cualquier otra parte; y que cada vez que llego a Victoria vuelvo en mí y lanzo un suspiro de satisfacción. El conductor grita: "¡Victoria!", y yo siento que así es verdad, y hasta me parece oír la voz del heraldo que anuncia el triunfo. Porque aquello es una victoria: la victoria de Adán. [6]

La particularidad consiste aquí en el hecho de que nos encontramos en un mundo en el que la serenidad es menos verosímil que el homicidio. En consecuencia la ausencia del acontecimiento brinda más información que su presencia.

De este modo es como si Chesterton se introdujera en el mundo de la imprevisibilidad y, en consecuencia, él crea un texto que sigue las leyes artísticas. Sin embargo, en realidad, esto no es otra cosa que una mistificación genialmente construida. Del mismo modo en el que toda cuenta posee sólo una solución correcta, el arte de los lectores consiste en hallar esta solución: la trama de Chesterton nos conduce hacia una verdad unívoca. Los meandros confusos de la trama están destinados a enmascarar este camino, volviéndolo accesible sólo al que conoce los secretos de la única solución.

Una situación tal se halla en principio opuesta al arte, ya sea que se hable de sus manifestaciones geniales como de las mediocres.

En este sentido es interesante el ejemplo de los relatos de Edgar Poe. Es como si se sugiriese al lector la idea de que el terrible enigma propuesto por el autor tuviera una única solución verdadera. A Edgar Poe se le atribuye una forma de escribir conforme a un esquema estable: el enigma, que se puede y se debe resolver, se halla circundado por un marco de fantásti-

cos horrores. Según este esquema son construidos los relatos contemporáneos de Clive Barker. En realidad, la fuerza artística de la obra de E.Poe consiste justamente en el hecho de que él pone frente al lector enigmas que son imposibles de resolver. No se trata de problemas de la contemporaneidad, empaquetados como caramelos en papeles de colores de tramas fantásticas, sino del fantástico más insoluble. E. Poe abre frente al lector un camino que no tiene fin, una ventana en un mundo imprevisible y que se extiende más allá de la lógica y de la experiencia. Sus relatos, al contrario de lo que parecen sugerir en un principio, no sobreentienden una astuta y unívoca "solución".

El texto artístico no tiene una *única resolución*. Esta peculiaridad emerge bien a través de algunos indicios externos. La obra de arte puede ser usada un infinito número de veces. Es absurdo decir: no iré a la sala de Rembrandt, ya la he visto, ni tampoco: no me interesa esa poesía o esta sinfonía, porque ya las he oído. Pero es perfectamente natural decir: este problema ya lo he resuelto, ya he adivinado esta adivinanza. Los textos del segundo tipo no están sujetos a un uso reiterado. Pero leemos a Chesterton por segunda vez, porque no se trata solamente de una intriga policial sino también de una prosa artística, en la cual no todo se reduce a la solución del enigma. Por encima de éste surge otro plano: la poesía de la paradoja, y la paradoja se nutre de la imprevisibilidad. El movimiento de los mejores escritores de la literatura fantástica de la segunda mitad de los años veinte trata de transportarnos a un mundo que es tan extraño a la experiencia cotidiana que ahoga los escasos pronósticos del progreso técnico en el mar de la imprevisibilidad.

Y así el arte alarga el espacio de lo imprevisible, el espacio de la información y, al mismo tiempo, crea un mundo convencional que experimenta este espacio y proclama su victoria sobre él.

Notas

[1] El límite de velocidad por un lado está signado por un criterio arcaico, la revolución del ciclo anual, y por el otro, por un criterio bastante dinámico, las posibilidades de la técnica sartorial.

[2] La intersección de diversos sistemas cerrados puede ser una de las fuentes de enriquecimiento de tales sistemas. La estructura fonológica pertenece al número de las estructuras más estables. Sin embargo, el dialecto elegante de la lengua rusa del siglo XVIII admitía vocales nasales prestadas del francés. Un personaje pushkiniano

I russkij N kak N francuzskij
Proiznosit' umela v nos.

[Y la ene rusa, como la ene francesa
había aprendido a pronunciar con la nariz.]

[*Eugenio Oneguin*, II, XXXIII.]

[3] M.Y. Lermontov, *Soč. v 6-ti t.*, cit., vol. II, p. 145.

[4] Cfr. sobre este tema el prefacio de B.M. Eichembaun al libro de B.V. Tomachevski, *Pisatel' i kniga, Očerk tekstologij* [El escritor y el libro. Ensayo de crítica textual], Moscú, 1959.

[5] Aquí es necesario tomar en consideración el "punto de vista". Cfr. sobre esto: B.A. Uspenski, *Poétika kompozicii* [*Poética de la composición*], Moscú, 1970; B. A. Uspenski, *Istorija russkogo literaturnogo jazka (XI-XVII vv.)* [Historia de la lengua literaria rusa (siglos XI-XVII), Munich, 1987.]

[6] G.K. Chesterton, *Izbrannye proizvedenija v 3-ch t.* [Obras escogidas en tres volúmenes], Moscú, 1990, vol.I, p.152 [*El hombre que fue jueves*, trad. de Alfonso Reyes, Colombia, Proyectos P y J, 1994, cap. 1, pág. 25.]

12

El momento de la imprevisibilidad

El momento de la explosión es el momento de la imprevisibilidad. La imprevisibilidad no es entendida como posibilidades ilimitadas y no determinadas por nada, de pasaje de un estado al otro. Cada momento de explosión tiene su conjunto de posibilidades igualmente probables de pasaje al estado siguiente, más allá del cual se sitúan los cambios notoriamente imposibles. Estos últimos son excluidos del discurso. Cada vez que hablamos de la imprevisibilidad, entendemos un determinado complejo de posibilidades, de las cuales solamente una se realiza. Teniendo presente esto, cada posición estructural representa un complejo de variantes. Hasta un punto determinado ellas se presentan como sinónimos inseparables. Pero el movimiento del lugar de la explosión las separa cada vez más en el espacio del sentido. Como resultado, el complejo general de las distinciones de sentido se enriquece continuamente asumiendo matices de sentido siempre nuevos. Este proceso es regulado además por la tendencia opuesta a la delimitación de la diferenciación, transformando los antónimos culturales en sinónimos.

En su descripción de las posibles variantes del futuro de Lenski, Pushkin, como ya se ha indicado arriba, pone al lector frente a todo un complejo de potenciales trayectorias del sucesivo desarrollo de los eventos en el momento en el que Oneguin y Lenski se acercan, alzando las pistolas. En este momento prever unívocamente el estado siguiente es imposi-

ble. Con ello, se suponía que Lenski, estudiante en la universidad alemana, debía disparar muy bien.[1] Una situación análoga se dio en el duelo entre Pushkin y D'Anthès.

Cuando los participantes de un duelo no tienen la intención de intercambiar un par de golpes para después hacer la paz, una vez cumplido el ritual debido a la defensa del honor, sino que han decidido firmemente conducir el duelo hasta la muerte del adversario, la táctica natural de un tirador experto consiste en no apurarse a disparar, sobre todo en movimiento. El tiro en movimiento disminuye más del doble la posibilidad de golpear al adversario, en particular si el duelista tiene intenciones precisas, como por ejemplo, darle en las piernas o en la espalda, para herirlo gravemente sin matarlo; o justo en la cabeza o el pecho para abatirlo de un golpe. Por ello, un tirador experto, hábil y dotado de sangre fría, deja que el adversario le dispare en movimiento. Después de lo cual, acercándose al adversario, puede a discreción decidir infaliblemente sobre su suerte. Esta era la táctica elegida por Pushkin, que había decidido firmemente matar o herir gravemente a D'Anthès, dado que sólo así podía deshacer la red que lo envolvía. Después de una tal resolución del duelo, amenazaba el exilio para Michailovskoe (él no era un militar y, en consecuencia, no podía ser degradado a soldado; el exilio en el campo podía ser precedido solamente por una penitencia eclesiástica). Natalia Nikolaevna, naturalmente, habría debido partir con él. ¡Pero esto era lo que Pushkin deseaba tanto! D'Anthès no le había dejado elección. Despreciando a su adversario (el repelente marido de una bella mujer: figura tradicionalmente cómica), el frívolo y mundano libertino D'Anthès veía en el duelo otra ocasión de diversión y, probablemente, no presumía que le tocaría abandonar en Petersburgo su vida tan placentera, alegre y ligada a un veloz ascenso en su carrera. Pushkin, como Lenski, no se apuró a disparar. Sin embargo, mientras Oneguin disparó primero y a una distancia mayor, porque no deseaba un éxito sangriento,[2] la táctica de D'Anthès era otra: experto tirador, adivinó la táctica de Pushkin y disparó primero para prevenir el disparo del adversario, esperando asesinarlo con una bala tirada en movimiento. Observemos que, a pesar de ello, hasta un tirador excelente como evidentemememente era D'Anthès, disparando en movimiento y con la pistola de Pushkin apuntándole, no logró dar al adversario en el pecho sino en el vientre, cosa que no excluía la posibilidad de una

herida grave pero no mortal. Esto no convenía a ninguno de los dos participantes del duelo.

Estas reflexiones han sido necesarias para meditar, siguiendo a Pushkin, sobre cuáles eran las posibilidades potenciales que no han sido realizadas en el momento en el que la bala de Oneguin se encontraba todavía en el cañón de la pistola. Pushkin aspira a que el éxito trágico del duelo sea percibido por nosotros sobre el fondo de las posibilidades no realizadas pero que hubieran podido llegar a realizarse. Pero precisamente Oneguin disparó y:

Ṛrobili
Časy vročnye

[Ha sonado
la hora fatal.][3]

En la novela, la muerte de Lenski estaba predeterminada en el proyecto del poeta; en la realidad de la vida no existe, en cambio, un futuro predeterminado en el momento del disparo: existe un haz de "futuros" igualmente verosímiles. No es posible prever por anticipado cuál de ellos se realizará. Puede darse la intromisión de un evento de cualquier otro sistema. Por ejemplo no se puede excluir que D'Anthès (u Oneguin) pudieran, en el momento en el que su dedo oprimía el gatillo, resbalar sobre la nieve, lo que hubiera provocado un leve, quizás imperceptible temblor en la mano. La bala del matador hubiera fallado. Y entonces otra bala de la pistola de ese excelente tirador que era Pushkin (o del ex estudiante alemán Lenski) hubiera sido fatal. Entonces habría tocado a Lenski llorar al amigo más querido, y la vida de Pushkin hubiera seguido por otras, imprevisibles, vías.

Y así, el momento de la explosión crea una situación imprevisible.[4] Luego se sucede un proceso muy curioso: el acontecimiento, una vez cumplido, proyecta una mirada retrospectiva. Y el carácter de lo que ha sucedido se transforma abruptamente. Conviene subrayar que la mirada del pasado al futuro, por una parte, y del futuro en el pasado, por la otra, cambia completamente el objeto observado. Mirando desde el pasado hacia el futuro, vemos el presente como un complejo de toda una serie de posibilidades igualmente probables. Cuando miramos en el pasado, lo real adquiere para nosotros el estatuto del hecho y somos propensos a ver en ello la única posibilidad.

Las posibilidades irrealizadas se transforman para nosotros en posibilidades que fatalmente no hubieran podido realizarse. Ellas asumen un carácter efímero. Sobre ello se ha construido la base, por ejemplo, de la filosofía hegeliana. Pasternak comete un error en la cita, atribuyendo a Hegel una frase de Schlegel,[5] pero esta imprecisión es sumamente significativa:

Odnaždy Gegel' nenarokom
I, verojatno, naugad
Nazval istorika prorokom
Predskazyvajuščim nazad.

[Una vez Hegel al acaso
y, probablemente, porque sí
llamó al historiador profeta,
que predice hacia atrás.][6]

La aguda frase que llamó la atención de Pasternak, en realidad, refleja de manera muy profunda las bases de la concepción hegeliana y de la actitud de Hegel hacia la historia. La mirada retrospectiva permite al historiador analizar el pasado como desde dos puntos de vista: encontrándose en el futuro respecto del acontecimiento descrito, él ve frente a sí toda la cadena de las acciones realmente cumplidas; transportándose al pasado con la mirada de la mente y mirando desde el pasado hacia el futuro ya conoce los resultados del proceso. Sin embargo, es como si estos resultados todavía no se hubieran realizado y son ofrecidos al lector como predicciones. En el curso de este proceso la casualidad desaparece totalmente de la historia. La posición del historiador puede ser parangonada a la de un espectador que mira por segunda vez una obra teatral: por una parte, él sabe cómo termina y en su trama no hay nada de imprevisible. La obra, para él, es como si se hallase en el tiempo pasado, del cual él toma conocimiento de la trama. Pero al mismo tiempo, como espectador que mira la escena, él se encuentra en el presente y nuevamente prueba el sentimiento de lo desconocido, como si no supiese en qué momento termina la obra. Estas experiencias recíprocas y que recíprocamente se excluyen, se fundan de manera paradojal en un cierto sentimiento simultáneo.

De tal modo, el acontecimiento sucedido se presenta en una interpretación pluriestratificada: por un lado, con la memoria

de la explosión apenas vivida, mientras por el otro adquiere los rasgos de la inevitable predestinación. A este último fenómeno se halla psicológicamente ligada la tendencia a volverse una vez más al pasado y someterlo a una "corrección" en la propia memoria o en un relato. En este sentido conviene detenerse en la base psicológica del escribir memorias, y más ampliamente, también en los fundamentos psicológicos de los textos históricos. Las causas que inducen a la cultura a reconstruir el propio pasado son complejas y diversas. Nosotros ahora nos centraremos sólo en una de ellas, que quizás, hasta ahora, nos ha llamado menos la atención. Se trata de la exigencia psicológica de modificar el pasado, de introducir en él correcciones, de vivir este proceso correcto como la auténtica realidad. Se trata, por lo tanto, de la transformación de la memoria.

Son conocidos múltiples relatos anecdóticos sobre mentirosos y soñadores que se burlan de sus oyentes. Si se mira desde el punto de vista de las motivaciones psicológico-culturales un comportamiento semejante, entonces puede explicárselo como un redoblamiento del acontecimiento y de su traducción a la lengua de la memoria, no con el fin de fijar la realidad, sino para corregirla haciéndole asumir un aspecto más aceptable. Una tendencia parecida es inseparable del concepto mismo de memoria, y, por regla general, de aquel que impropiamente se define como selección subjetiva de los hechos. Sin embargo, en casos aislados, este sector de la memoria se hipertrofia. Un ejemplo en este sentido lo constituyen las célebres memorias de D.I. Zavalishin. Dmitri Irinarchovic Zavalishin tuvo una vida trágica. Era, indudablemente, un hombre de talento y poseía conocimientos multifacéticos que lo convertían en una personalidad de relieve aun entre los decabristas. En 1819, Zavalishin terminó brillantemente la Academia de los cadetes, realizó una vuelta al mundo por mar y rápidamente atrajo sobre sí la atención de sus superiores con sus brillantes dotes, en particular en el campo de la matemática. Parecía que frente a él se abrieran excelentes perspectivas de promociones y éxitos. Era hijo de un general, y aunque no tenía relaciones suficientemente sólidas, ni riquezas, la instrucción y el talento abrían frente a él las perspectivas más optimistas. Sin embargo, Zavalishin tenía una peculiaridad que transformó completamente su destino. Era un mentiroso. Pushkin advirtió una vez que "la propensión a la mentira no obstaculiza la sinceridad y la rectitud",[7]

al menos en la infancia. En este sentido Zavalishin siguió siendo un niño toda la vida. Aunque su vida se inició de manera bastante brillante, no era suficiente para él. Comparada con los vuelos de su fantasía, era pálida y poco interesante, de modo que la embellecía con mentiras. Así dirigió a Alejandro I una carta, en la cual delineaba la organización de un complot mundial monárquico (Alejandro le comunicó a través de Shishkov que no consideraba ventajosa la realización de tal proyecto), y al mismo tiempo proyectaba la creación de una vasta colonia con capital en la costa occidental de América del Norte. No mucho tiempo antes de la insurrección de los decabristas, recibió noticias sobre la existencia de la sociedad secreta e intentó entrar, pero Ryleev no se fiaba de él y obstaculizaba su ingreso en el círculo de los decabristas. Si Zavalishin fue o no acogido en la sociedad secreta permanece como cuestión de controversia. Por lo menos él no tomó parte en la vida real de esta sociedad norteamericana. Ello no le impidió arrastrar, con su propio riesgo, a algunos jóvenes a una fantástica sociedad "suya", que presentaba como una organización potente y extremadamente decidida. Es posible imaginar con qué exaltación presentaba a sus interlocutores cuadros completamente fantásticos de un decisivo y sanguinario complot. La jactancia no quedó impune. A pesar de que su particicpción en el movimiento decabrista fuese en la práctica perfectamente insignificante, Zavalishin fue condenado, como uno de los más peligrosos conspiradores, a la cárcel de por vida. Los proyectos fantásticos no lo abandonaron ni siquiera durante la prisión. En sus memorias habla ya sea sobre la escisión de los decabristas exiliados, en democráticos (a cuya cabeza, naturalmente estaba él mismo) y aristocráticos, ya sea sobre la tentativa de fuga de Siberia a través de la China en dirección al Océano Pacífico. Es posible que entre los decabristas exiliados pudieran surgir planteos de este género, pero su realización naturalmente permanecía en el reino de la fantasía. Sin embargo, en la conciencia de Zavalishin ello se transforma en un plan bien meditado, preparado con cuidado y sólo por azar no realizado. Pero el apogeo de su fantasía lo constituyen sus memorias escritas hacia el fin de su vida. Zavalishin "recuerda" no la realidad de esa vida trágica suya, llena de fracasos, sino la vida brillante, compuesta sólo de éxitos de su imaginación. Durante toda la vida, supuestamente está rodeado por la admiración y el reconocimiento, sus relatos sobre la infancia (por ejemplo el episodio con Bernadotte) recuerdan vivamente el relato del general Ivolgin

en *El idiota* de Dostoievski sobre su encuentro con Napoleón. Entrando en la sociedad secreta, Zavalishin, según cuenta inmediatamente, se vuelve el jefe de la organización. "Recuerda" fantásticos escenarios de múltiples y tempestuosas reuniones secretas, donde los miembros acudían solamente para "escuchar" a Zavalishin. Ryleev lo envidia. La organización de Ryleev en Petersburgo se encuentra en un estado miserable, mientras que él, Zavalishin, ha sabido organizar grandes centros clandestinos en las ciudades de provincia. El viaje de inspección a Simbirsk en la vigilia de la insurrección lo describe como una misión, por encargo de la sociedad secreta, realizada para controlar la preparación de la provincia para la insurrección. Ya en la carretera de acceso a Simbirsk vienen a su encuentro exultantes conspiradores que le dan el informe de su actividad.

Al mismo tiempo, las memorias de Zavalishin son una fuente preciosísima no sólo para el estudio de su psicología, sino también para las investigaciones sobre la historia política del decabrismo. Se necesita solamente introducir algunas correcciones que permitan distinguir la realidad de la fantasía. El estudio de semejantes monumentos de la mentira es interesante no sólo desde el punto de vista psicológico. Karamzin, hablando sobre la poesía, escribió una vez:

Kto est' poet? Iskusnyj lžec
Emu i slava i venec!

[¿Quién es el poeta? Un hábil mentiroso:
¡a él la gloria y la corona!][8]

En otro momento:

Lož, Nepravda, prizrak istiny!
bud' teper' moej bogineju.

[*Embuste, mentira*, fantasma de la verdad
sé ahora mi diosa.][9]

Este "fantasma de la verdad" es particularmente importante. Esa fórmula tiende un puente entre la mentira de Zavalishin y la poesía.

La expresión de Karamzin "fantasma de la verdad" une conceptos que parecerían opuestos. En primer lugar, la mentira

se une a la verdad; pero, en segundo lugar, resulta ser no la verdad, sino su fantasma, es decir, un ilusorio doble. Ya este inesperado lazo entre verdad y mentira nos lleva a reflexionar sobre dos cuestiones: si la mentira es solamente un mal y, si ella desarrolla una función fundamental más allá de la propensión de los hombres a engañarse los unos a los otros. Entonces, ¿cuál es esta función?

Los animales, cazando o defendiéndose, pueden adoptar la táctica del engaño. Sin embargo, la mentira les es extraña, es decir, la mentira inmotivada y desinteresada. Gogol, creando la imagen de Chlestakov, compuso todo un poema de la mentira como arte puro, de la mentira que encuentra satisfacción en sí misma y se embriaga con su propia poesía. Chlestakov puede usar para su propia ventaja los resultados de la propia mentira (esto lo hace mucho mejor Osip), pero no miente por codicia. Miente porque tiene "una increíble facilidad de pensamiento".[10]

Sus pensamientos poseen la capacidad de destacarse de la realidad y de formar un mundo propio no limitado ni controlado por nada. La mentira da a Chlestakov un cierto grado de libertad que lo enaltece por sobre la insignificante realidad de los pequeños funcionarios petersburgueses. Y el hecho de que la mentira resulte inesperadamente ligada a la libertad, nos constriñe a reflexionar seriamente sobre ella. En la época de Pushkin los contemporáneos conservaban la memoria de los grandes mentirosos como de maestros de un arte particular. En los comienzos del siglo XIX un célebre mentiroso, que ha entrado en la leyenda de su tiempo, fue el príncipe M.Cicianov. P.A. Viazemski recordaba de él:

> Durante una lluvia torrencial llega a casa de un amigo."¿Has venido en carroza?" le preguntan. "No, a pie". "¿Y cómo no te has mojado nada?" "Oh, —responde—, yo sé pasar muy ágilmente entre las gotas de lluvia."[11]

Cicianov relataba

> que en su hacienda una campesina había parido, después de un largo embarazo, un muchachito de siete años, cuya primera palabra después del parto había sido: "¡Dame vodka!"[12]

Viazemski veía en ello la particular "poesía" del relato.

Pushkin introdujo en su *table-talk* la imagen de un mentiroso, que él parangonaba con el Falstaff de Shakespeare (es posible que se refiriera a B. Fedorov):

Aquí un rasgo de la vida doméstica de mi respetable amigo. Su hijito de cuatro años, todo su padre, un pequeño Falstaff III, una vez, en ausencia del padre, repetía para sí: "¡Qué *corajoso* es papito! ¡Cómo lo ama el *soulano*!" Alguien que lo oyó le preguntó: "¿Quién te ha dicho esto Volodia?" "Papito", respondió Volodia.[13]

En *El idiota* Dostoievski diseña una escena inusual. El cuentista y soñador general Ivolgin inventa impudorosamente una historia sobre su imaginaria intimidad con Napoleón, historia no sólo carente de verosimilitud, sino absolutamente imposible. El príncipe Myshkin, interlocutor de Ivolgin, comprendiendo que se trata de una mentira y atormentándose en el alma de vergüenza y de compasión por su interlocutor, entrevé también en su relato una cierta realidad irreal particular.

—Todo esto tiene un interés extraordinario —exclamó el príncipe en voz muy baja—. Si las cosas pasaron así... o mejor diría...— rectificó rápidamente.
El general estaba tan entusiasmado con su propio relato que parecía imposible detenerlo ni siquiera ante la mayor imprudencia.
—¡Oh príncipe! —exclamó—. Dice usted, "si las cosas pasaron así". Pero yo le doy mi palabra de honor de que mi relato está por debajo, muy por debajo de la realidad. Todo lo que le he contado se refiere a incidencias políticas de escaso interés. Pero le repito que fui testigo de los gemidos y las lágrimas del gran hombre. ¡Nadie puede decir otro tanto! Bien es verdad que hacia el final ya no lloraba: no le quedaban más lágrimas: no gemía más que de vez en cuando y su rostro se le oscurecía cada vez más.
Cualquiera hubiera dicho que la desgracia ya extendía sus alas sombrías sobre él. A veces, por las noches, pasábamos las horas juntos, despiertos y en silencio. El mameluco Rustan roncaba en la pieza contigua: es asombroso el sueño tan duro que tenía aquel hombre. "Por el contrario, me es fiel a mí y a mi dinastía", decía Napoleón al referirse a él.
Un día que me sentía muy triste, el emperador vio que tenía los ojos llenos de lágrimas. Me miró con ternura: "¡Te compadeces de mis sufrimientos!" —exclamó—. "Tú eres el único, y posiblemente otro niño, mi hijo, *le roi de Rome*; todos los demás me odian. En cuanto a mis hermanos, serían los primeros en traicionarme si las circunstancias me fueran adversas". Me puse a sollozar y me abalancé hacia él; entonces, no se contuvo más y nos abrazamos mezclando nuestras lágrimas: "Escríbale —le dije llorando—. Escriba una carta a la emperatriz Josefina". Napoléon se estremeció, meditó un instante y me replicó: "Acabas de recordarme el

tercer corazón que me quiere; ¡gracias amigo mío!" E inmediatamente escribió una carta a Josefina, que fue llevada al día siguiente por Constant.
—Usted actuó con mucho acierto —asintió el príncipe—. Entre tantas ideas de odio, lo condujo Ud. a un buen sentimiento.[14]

De ese modo, la mentira se presenta no sólo como transformación alterada de la realidad auténtica, sino también como esfera del hablar libre y absolutamente independiente. Esto la emparienta con el espacio bastante vasto del "hablar por hablar", un "arte puro" *sui generis*. No es difícil advertir que el hablar en función de la información no ocupa en efecto el espacio entero de nuestro discurso. Una parte considerable de este hablar tiene un carácter autosuficiente. Sobre ello conviene reflexionar.

Me ha sucedido observar una cosa que raramente llama la atención de los naturalistas: el estado de los animales durante el sueño. Una vez observé que mi perro, que unos días antes durante un paseo había seguido bastante tiempo a una liebre (la liebre felizmente huyó) en el sueño, con una sutil voz somnolienta, reproducía el tipo de ladrido que emite el sabueso durante el acoso de la liebre. Y entretanto con las patas repetía no los gestos de una carrera veloz, sino indudablemente su imitación lúdica [*igrovaja*]. Se puede presumir que vivía durante el sueño una repetición de la persecución realizada durante la vigilia. Se trataba justamente de una repetición, esto es, una cierta imitación, que incluía no sólo semejanzas, sino también diferencias.

En las sociedades de cultura oral se conservaban y transmitían, de generación en generación, inmensos estratos de información que se apoyaban tanto sobre una refinada cultura colectiva, como sobre cada "gen" de la memoria. La escritura volvió superflua una parte considerable de tal cultura. De manera particular ella se manifestó en la cultura epistolar-diarística. Ya en tiempos relativamente cercanos, el progreso de las formas orales de comunicación —el teléfono y la radio— ha provocado la decadencia de la cultura epistolar. Así como la dinámica en la difusión de los diarios y de la radio simplifica y conduce a la decadencia de campos completos de la cultura tradicional.

La eliminación de la cultura del sueño del campo de la conservación de la información es compensada con la separación de la palabra de la realidad. El hablar formó un campo cerrado en sí y completamente independiente. La posibilidad de diversas variaciones del discurso irreal separó la vulgar mentira del flexible mecanismo de la conciencia humana.

Notas

[1] Esto ya había sido señalado por Boris Ivanov en el libro *Dal' svobodnogo romana* [El distanciamiento de la novela libre] (Moscú, 1959), extraño en su concepción general y que en su tiempo suscitó observaciones críticas de parte del autor de estas líneas, pero que revelaba un gran conocimiento de cuestiones singulares e ideas merecedoras de atención. Véase también el comentario de V. Nabokov, *Eugene Onegin. A novel in verse by Aleksandr Pushkin*, traducida del ruso con un comentario de Nabokov, en cuatro volúmenes, Londres, 1964.

[2] Exactamente como disparó primero Pierre en *Guerra y Paz* y, sin tener ninguna intención sanguinaria, hirió a Dolochov gravemente y sólo por casualidad no lo mató.

[3] [Véase *Eugenio Oneguin,* VI, XXX.]

[4] Observaciones del tipo: Pushkin estaba condenado, y si no era la bala de D'Anthès, cualquier otra situación lo habría conducido a una muerte trágica, y, en consecuencia, el ejemplo dado no puede considerarse como expresión de la casualidad, apoyándose en una cierta constitución de los fenómenos. En efecto, si se consideraba el destino de Pushkin en la perspectiva de los últimos dos años de su vida, ello resulta plenamente previsible en sus *rasgos generales* y no puede ser considerado casual. Pero no hay que olvidar que hemos cambiado de perspectiva y, por lo tanto, hemos modificado el objeto considerado. En una perspectiva tal, valoramos una serie mucho más grande, en la cual efectivamente el acontecimiento será percibido como previsible. Pero si consideramos un solo acontecimiento, el duelo, entonces el carácter de previsibilidad e imprevisibilidad cambia bruscamente. Se puede decir que Pushkin en la Petersburgo de los años treinta ha sido condenado. Pero no se puede decir que en el momento en que toma la pistola estuviera ya condenado. El mismo acontecimiento, según la serie en la que está incluido, puede cambiar su grado de previsibilidad.

[5] El hecho fue señalado por primera vez por N. Pustygina.

[6] B.L. Pasternak, *Izbrannoe v 2ch t.* [Obras escogidas en dos volúmenes] vol. I, p. 494. La cita pertenece a una de las primeras redacciones (1924) [del poema *Vysokja bolezn'* (Una sublime enfermedad)]. Luego este fragmento fue sustituido.

[7] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit.,vol. XI, p. 273 [*Obras escogidas*. Madrid, Aguilar, 1967]

[8] [N.M.Karamzim, *Izbrannye sočinenija* [Obras escogidas], Moscú-Leningrado, 1964, vol. II, p. 65; son los últimos versos de la poesía *K bednomu poetu* (A un poeta pobre) de 1796.]

[9] [*Ibid*, p. 47; de *Il'ja Muromec, Bogatyrskaja skazka* (Il'ja Muromec mentía sus bogatyr), 1974.]

[10] [N.V. Gogol, *Poln.sobr.soč.*, cit., vol. IV, p.49] [*Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1969]

[11] P.A. Viazemski, *Staraja zapisnaja knižka* [Viejo cuaderno], Leningrado, 1929, p. III.

[12] *Ibid.*, p. 223.

[13] A.S Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit. vol. XII, pp. 160-161.

[14] F.M. Dostoievski, *Poln.sobr.soč. v 30 ti tomach* [Obra completa en treinta volúmenes], Moscú, 1973, vol. VIII, pp. 416-417. [*El idiota*, Barcelona, Bruguera, 1997, 4ª Parte, cap. IV, págs. 720-721.]

13

Estructuras internas e influencias externas

La dinámica cultural no puede ser presentada ni como un aislado proceso inmanente, ni en calidad de esfera pasivamente sujeta a influencias externas. Ambas tendencias se encuentran en una tensión recíproca, de la cual no podrán ser abstraídas sin la alteración de su misma esencia.

La intersección con otras estructuras culturales puede producirse a través de variadas formas. Así una cultura externa, para irrumpir en nuestro mundo, debe cesar de ser "externa" para él. Debe encontrar para sí un nombre y un lugar en la lengua de la cultura a la que invade desde el exterior. Por lo tanto, para transformarse de "extraña" en "propia", esta cultura externa debe, como vemos, asumir un nombre en la cultura a la que entra. El proceso de cambio del nombre tiene repercusiones sobre el contenido que adquiere una nueva denominación. Así, por ejemplo, la estructura feudal, que había surgido de las ruinas del mundo antiguo, empleó durante mucho tiempo las viejas denominaciones. En particular se puede señalar una denominación como la del Sacro Imperio Romano, o la aspiración de los reyes bárbaros a llamarse emperadores y a apropiarse de los símbolos del poder imperial romano. Subrayar el hecho de que tales viejos símbolos no se correspondían con la nueva realidad política significa todavía bastante poco. La separación de la realidad no turbaba a nadie, dado que nadie busca la realidad en los símbolos ideológicos. Lo que era herencia del pasado era percibido como profecía del futuro. Las "águi-

las" napoleónicas pueden ser evaluadas como escenografía teatral de desfile, pero no se puede anular el programa que expresan simbólicamente, las señales que emite ese lenguaje: a través de él, la época realizaba el desciframiento de su propia realidad. Cuando Pushkin, dirigiéndose a Napoleón escribía:

Davno l'orly tvoi letali
Nad obesslavlennoj zemlëj?

[¿Es quizás mucho que tus águilas volaban
sobre la tierra privada de toda gloria?][1]

no se refería simplemente a los convencionales estereotipos simbólicos, sino que exponía una concepción "que unía ambos extremos del tiempo": el Imperio romano y el Imperio napoleónico. La adopción de este o aquel lenguaje simbólico influye activamente en el comportamiento de los hombres y en el camino de la historia. De tal modo, un amplio contexto cultural atrae hacia sí, esto es, absorbe los elementos que lo invaden desde el exterior.

Pero puede suceder también lo contrario: la intrusión puede ser a tal punto enérgica que se introduzca no un solo elemento del texto, sino todo un lenguaje, que puede eliminar completamente el lenguaje en el cual hace irrupción, o formar con él una compleja jerarquía, como, por ejemplo, ha sucedido en las relaciones entre el latín y las lenguas nacionales en la Europa medieval. En fin, ella puede asumir el papel de catalizador: sin participar directamente en el proceso, puede acelerar la dinámica. Tal fue, por ejemplo la intrusión del arte chino en la estructura del barroco. En este último caso, la intrusión asume a menudo la forma de una moda, que aparece entrometiéndose en la dinámica de la cultura de base, para después desparecer sin dejar rastro. Tal es en sustancia la función de la moda: ella está predestinada a ser metrónomo y catalizador del desarrollo cultural. (Para un tratamiento más detallado de este aspecto véase el capítulo "La imagen 'del mundo al revés'".)

La intrusión del exterior en las esferas de la cultura se cumple a través de la denominación. Los acontecimientos externos, por cuanto son activos en la esfera extracultural (por ejemplo en los campos de la física, de la fisiología, etc.), no influyen en

la conciencia del hombre hasta que no se vuelven ellos mismos humanos, esto es, no tienen una inteligibilidad semiótica.

Para el pensamiento del hombre existe solamente aquello que ingresa en uno de sus lenguajes. Así, por ejemplo, procesos puramente fisiológicos, como las relaciones sexuales o la acción del alcohol sobre el organismo, representan una realidad física y fisiológica. Pero precisamente en su ejemplo se manifiesta una ley esencial: cuanto más lejos está un campo por su naturaleza de la esfera de la cultura, más se empeña el hombre por insertarlo en esta esfera. Aquí se podría señalar la amplitud del espacio que en la cultura, y hasta en la poesía, su esfera más elevada, es asignado a las semióticas del vino y del amor. La poesía transforma, por ejemplo, el uso del vino (y, para una serie de culturas, el uso de estupefacientes) de hecho físico-químico y fisiológico en hecho cultural. Este fenómeno es tan universal y está rodeado por un espacio tal de prohibiciones y prescripciones, de interpretaciones poéticas y religiosas, y entra de manera tan orgánica en el espacio semiótico de la cultura, que el hombre no puede percibir la acción del alcohol sin ligarla al área psíquico-cultural que la enmarca.

La investigación tradicional representa a la cultura como un cierto espacio ordinario. El cuadro real es mucho más complejo y desordenado. La casualidad de destinos humanos aislados, la trama de eventos históricos de diferentes niveles pueblan el mundo de la cultura de disonancias imprevisibles. El cuadro armonioso que se delinea para el investigador de un solo género o de un solo sistema histórico cerrado es una ilusión. Es un modelo teórico cuya eventual realización constituye un término medio entre diferentes irrealizaciones pero que, en el caso más frecuente, no se realiza en absoluto. No encontramos nunca procesos históricos "puros" que representen la actuación de algún esquema de investigación trazado. Todavía más: este desorden e imprevisibilidad, "imprecisión de contornos" de la historia, que tanto amargan al historiador, representan el valor de la historia como tal. Justamente estas cualidades suyas colman la historia de imprevisibilidad, de complejos de casualidad verosímiles, la colman de información. Justamente ellas transforman la ciencia histórica de reino del aburrimiento escolástico en mundo de la variedad artística.

En un cierto sentido se puede representar la cultura como una estructura, que, inmersa en un mundo externo a ella, atrae

a este mundo hacia sí y lo expulsa reelaborado (organizado) según la estructura de la propia lengua. Sin embargo, este mundo externo, que la cultura ve como caos, en realidad también está organizado. Su organización se debe a leyes de una lengua cualquiera desconocida para la cultura dada. En el momento en que los textos de esta lengua externa son introducidos en el espacio de la cultura, sobreviene la explosión. Desde este punto de vista la explosión puede ser interpretada como el momento del choque de lenguas extrañas la una a la otra: del asimilante y del asimilado. El espacio explosivo surge como un haz de imprevisibilidad. Las partículas expulsadas por él inicialmente se mueven según trayectorias tan vecinas que pueden ser descritas como recorridos sinónimos de un mismo objeto. En el campo de la creación artística estas partículas son reconocidas aún como un mismo fenómeno, teñido solamente de variantes no significativas. Pero a continuación, moviéndose sobre diferentes trayectorias, se dispersan siempre más lejos la una de la otra y las variantes de un mismo objeto se transforman en complejos de objetos diferentes. Así, los diferentes protagonistas de la obra de Lermontov originariamente vuelven a aparecer en un común punto de explosión, pero luego se transforman en imágenes no sólo diferentes, sino también en contraste la una con la otra.

En este sentido se puede decir que la explosión no forma sinónimos, aunque el observador externo sea propenso a reunir trayectorias diferentes en haces sinonímicos. Así, por ejemplo, el lector extranjero de la literatura rusa del siglo XIX se inclina a hacer generalizaciones convencionales: "Un escritor ruso de una época dada". Todo lo que entra en este marco delimitado será considerado, desde un punto de vista semejante, como sinonimia.

Sin embargo, desde el punto de vista interno de una cultura dada, *la obra de ningún escritor puede ser considerada como sinónimo de la de otro* (al menos si se habla de una obra original). Cada una de ellas es un recorrido individual e irrepetible, lo cual no significa que no puedan entrar en alguna categoría generalizable. El Lenski de Pushkin, desde un determinado punto de vista, puede ser considerado como "representante" de una clasificación cualquiera, pero Pushkin tenía el derecho de escribir a propósito de su muerte:

> [...] Para nosotros se ha perdido
> una voz vivificadora.[2]

Aquí se produce un paso de la categoría de los nombres comunes a la de los nombres propios (más detalladamente expuesto en el capítulo "El mundo de los nombres propios"). El observador externo de una cultura dada es similar al capitán que llama a sus soldados con nombres comunes, mientras que para las personas que son sus vecinos, para la familia, éstos pertenecen a la categoría de los nombres propios y no llevan marca posible de plural. En este punto, entre otros, se halla la radical diferencia entre dos modos de percibir la cultura. Aquellos que adoptan el punto de vista del autor consideran que son los hombres de cultura y no sus obras artísticas los que entran en la categoría de nombres propios. Sin embargo, aquella tradición de estudio de la cultura que se manifestó de manera destacada, por ejemplo en la escuela hegeliana y conquistó sólidas posiciones en la crítica y en la enseñanaza filológica, por principio transforma los nombres propios en nombres comunes. El escritor se vuelve "producto", y su personaje "representante". Tal transformación ha sido repetidamente criticada y escarnecida; sin embargo, no hay que olvidar que no poseemos otro mecanismo de conocimiento más allá de la transformación de lo "propio" en "extraño", y del sujeto del conocimiento en su objeto.

Ni el mundo de los nombres propios, ni el de los nombres comunes pueden por sí solos abrazar la realidad real. Ésta *nos es dada en sus relaciones dialógicas, y en ello radica otro* de los aspectos que nos habla de la necesidad del arte.

El mundo de los nombres propios tiende hacia los procesos de desarrollo gradual, que se halla indisolublemente ligado a la intercambiabilidad de sus elementos. El espacio de los nombres propios es el espacio de la explosión. No es casual que históricamente las épocas explosivas hagan surgir "grandes hombres", actualizando así el mundo de los nombres propios. La historia de la desaparición de los nombres propios de esos campos en los que, pareciera, que fueran imposibles de ser sustituidos, podría constituir un tema especial de investigación.

La relación entre la expresión del mundo de los nombres propios y los procesos explosivos se confirma por la siguiente consideración. La historia de la lengua y la historia literaria pueden ser analizadas como disciplinas de un mismo orden. Habitualmente también se insertan como partes de una cien-

cia común: la lingüística histórica. Sin embargo, no se puede dejar de notar una sustancial diferencia entre ellas: la historia de la lengua estudia procesos anónimos, que, al mismo tiempo, se caracterizan por la gradualidad. La idea de N.Ja. Marr sobre las explosiones en el desarrollo de los procesos lingüísticos fue objeto, en los años cincuenta, de una crítica plenamente fundada. La historia de la lengua tiende al anonimato y a la gradualidad.

La historia de la lengua literaria, en cambio, se caracteriza por su indisoluble unión con la individualidad singular de los escritores y con el carácter explosivo del proceso. La diferencia entre estas dos disciplinas afines reside en la tendencia de la una a la previsibilidad y de la otra a la imprevisibilidad. Es todavía más importante otro aspecto: el desarrollo de la lengua no presupone el autoconocimiento como factor indispensable. El autoconocimiento en las formas de la creación del nivel gramatical y de los elementos de metadescripción se introduce en la lengua desde el exterior, desde el campo de la cultura general. El ámbito de la lengua literaria, en cambio, se apoya sobre el fundamento del autoconocimiento y representa la injerencia del principio creativo individual. En este sentido el carácter explosivo del campo de la lengua literaria aparece plenamente natural. Se puede recordar aquí que las experiencias innovadoras de Yuri Sergeevich Sorokin, quien ya hacia el final de los años cuarenta puso como principio la cuestión del estudio y de la enseñanza de la lengua literaria en relación con la obra individual del escritor, fueron recibidas por algunos lingüistas tradicionales como un atentado a las bases de la historia de la lengua. En esta última el anonimato se adscribía como cualidad inalienable.

De ese modo, el desarrollo dinámico de la cultura va acompañado por el hecho de que el proceso interno y el externo intercambian constantemente sus lugares. Lo mismo puede decirse de los procesos graduales y explosivos.

Notas

[1] [De la poesía *Napoleon* (Napoleón) de 1821; véase A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soc.*, cit., vol. II, p. 213.]

[2] [*Ibid.*, p. 453.]

14

Dos formas de dinámica

La correlación de diversas formas de dinámica determina la especificidad de dos fundamentales tipos de proceso. Hemos definido la diferencia entre ellos como contraposición entre explosión y desarrollo gradual. Conviene, sin embargo, atender una vez más al contenido lateral de tales conceptos, considerando sus fundamentos tal como los dicta la experiencia cotidiana. En particular, el concepto de explosión está vinculado solamente en casos aislados con el contenido cotidiano de esta palabra. Así, por ejemplo, los movimientos reiterativos circulares (del tipo de los anuales), no obstante todos los cambios conectados a ellos, no pueden ser considerados explosivos. Aquí el elemento importante es otro: el hecho de que, como resultado del desarrollo que puede darse en las formas más impetuosas, el sistema vuelve al punto de partida. De ese modo un desarrollo en forma de pulsaciones no puede considerarse explosivo sólo porque incluye en sí etapas aisladas que se desenvuelven de manera violenta.

La historia de la crítica literaria de los años veinte y treinta aporta dos concepciones del romanticismo. El autor de una de ellas, V.M. Zhirmunski, propuso un modelo de historia de la literatura, que representaba una cadena en la que constantemente se sucedían dos tipos fundamentales de arte. V.M. Zhirmunski escribía:

> Nosotros los hemos definido convencionalmente como arte clásico y romántico.[...] Estamos hablando ahora no de un fenómeno histórico en su riqueza individual y originalidad, sino de un cierto tipo constante, atemporal, de creación poética.[1]

Luego aclara así su posición:

> Un poeta clásico se efrenta a una tarea objetiva: crear una bellísima obra de arte, cumplida y perfecta, un mundo que se sostiene en sí mismo, sometido a leyes particulares. [...] Por el contrario, el poeta romántico aspira en su obra, antes que nada, a relatarnos algo de sí, a "develarnos su propia alma". [...] Los poemas de Homero, las tragedias de Shakespeare y Racine (en este sentido son igualmente "clásicas"), las comedias de Plauto y Molière, *Poltava* de Pushkin y su *El convidado de piedra, Wilhelm Meister* y *Hermann* y *Dorothea* de Goethe no contienen ninguna incitación para el lector a sobrepasar el límite de una obra de arte perfecta y cerrada en sí y de buscar detrás de ella la personalidad viva, humana, del poeta, su "biografía espiritual". Los poemas de Byron y de Alfred de Musset, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, el *Fausto* del joven Goethe, la lírica de Fet y Aleksandr Blok y sus obras dramáticas (*Neznakomka* [La desconocida], *Rosa i krest* [La rosa y la cruz]) es como si nos iniciaran en el mundo real del alma que se extiende más allá de los precisos límites del arte.[2]

De ese modo, la antítesis clasicismo vs. romanticismo encierra en sí no solamente la contraposición entre dos estilos, sino una solución, diversa en principio, del problema de las relaciones entre arte y vida. Para nosotros es importante subrayar que estos dos tipos de modelos de la cultura, según la opinión de Zhirmunski, constituyen constantes universales, independientemente del hecho de que se sucedan el uno al otro o de que coexistan cronológicamente. Es importante además que éstos sean pensados como tipos de cultura constantemente presentes, no insertos en la dinámica histórica. A diferencia de V.M. Zhirmunski, G.A. Gukovski se basaba en una concepción de estadios del desarrollo de la literatura. Desde su punto de vista,[3] el movimiento literario representa una serie temporal de fases tipológicas que se suceden la una a la otra. De ese modo, la originalidad del texto se forma sobre la intersección de tipología y cronología, y es inseparable de la aproximación histórica.

No haremos referencia a la crítica histórica de cada una de estas concepciones. En su momento, ellas tuvieron un papel positivo en el desarrollo de la teoría de la literatura. Lo que ahora nos importa es volver nuestra atención a la diferencia de los fundamentos de su metodología. Zhirmunski estudia la

literatura como un alternarse de estados, totalmente libre de explosiones. G.A. Gukovski, como una cadena de explosiones. Es interesante que, por más que Gukovski intente enmascararlo, el pasaje de una fase a la otra se produce "de improviso", con alguna fractura decisiva.

Otro ejemplo también es curioso. Se sabe que la concepción de un desarrollo de la lengua basado en decisivos cambios cualitativos, adelantada por N. Ja. Marr y retomada por las leyes de la dialéctica hegeliana, no se adecuaba a la realidad del desarrollo lingüístico que tiene, por regla, carácter gradual. Esta circunstancia era subrayada en los ataques contra el marrismo (Stalin, Vinogradov). Aun más significativo resulta que las ideas de Marr volvían allí donde habían tenido origen: en el dominio de la cultura, del folklore y de la literatura, éstas comenzaban a parecer no tan absurdas. La teoría de los estadios del desarrollo de la cultura, a la que nos hemos referido en relación con Gukovski, era compartida también por V.M. Zhirmunski. A los problemas relacionados con esa teoría se dedicó una reunión especial de las cátedras de literatura de la Universidad de Leningrado en 1949. Las exposiciones principales fueron las de Zhirmunski y Gukovski. Esta reunión fue sometida enseguida a una crítica no científica, y los que intervinieron fueron objeto de una ráfaga de acusaciones políticas; en cambio, no tuvo lugar debate científico alguno.

Del carácter explosivo de los procesos de la cultura, en el folklore y en la literatura, se ha ocupado O.M. Freidenberg. Los trabajos que los "marristas" habían dedicado a los problemas de los procesos culturales no sólo no poseían aquel carácter de arbitrariedad que distingue a los trabajos lingüísticos tardíos de Marr, sino que han conservado un interés lingüístico hasta nuestros días. De este tipo, por ejemplo, es el trabajo, *Tersit* de la Freidenberg, que contiene un análisis científico del bufón en el folklore y en la literatura a lo largo de los siglos. En polémica con los formalistas, Freidenberg concentra la atención sobre la imposibilidad de separar el texto del mito, y este último del comportamiento cotidiano.

> [...] esto no es simplemente un procedimiento literario y un tópico literario, sino una copia de la ideología social: es justamente en la vida (en la de la corte en modo especial) que el bufón tenía una exterioridad como Tersite; un hombre, nacido con joroba y con de-

terminados rasgos de deformidad, iba a hacer de bufón; en consecuencia, la mirada literaria era sólo contigua a la mirada cotidiana. Ya sea uno o el otro se ponían a disposición de la semántica común del "bufón", que representaba una de las metáforas de la muerte, así como el "zar" era una de las metáforas de la vida...[4]

Más adelante Freidenberg analiza el movimiento de la imagen del bufón a través de las fases de los géneros.

Más adelante, en el estadio siguiente, la invectiva se vuelve gesto ritual, en particular ritual bélico, y las funciones del bufón las asume el zar; para levantar el espíritu del caudillo o del ejército, públicamente profería epítetos injuriosos: y entonces se renovaba el espíritu guerrero.[5]

Y Freidenberg concluye:

La semántica paleontológica asume la forma definitiva en el aspecto de estructura esquemática de la trama, la estructura de la trama crea un contenido, extraño a aquella estructura; y un estado traspasa al opuesto...[6]

La historia es rica en paradojas y los opuestos a menudo tienden el uno hacia el otro. En este sentido representa una interesante tarea, no exenta de ironía histórica, observar cómo los aspectos más profundos del pensamiento de O.M. Freidenberg y M.M. Bajtín tienden a converger, haciéndose camino a través de la contraposición diametral de terminología, opiniones y personalidades de los autores.

Lo que se dijo pertenece a lejanas fases del desarrollo científico. Pero por eso mismo es interesante destacar que estas teorías han conservado su fecundidad e indicar las profundas raíces de las ideas científicas contemporáneas.

Aunque pueda parecer extraño, los mecanismos de los procesos graduales se han estudiado mucho menos. Parecería que aquí está ausente el problema mismo: es muy simple indicar el desarrollo desacelerado, la gradualidad o hasta la ausencia de dinámica en estos u otros fenómenos. En cambio, los procesos graduales constituyen un aspecto excepcionalmente importante del movimiento histórico. Antes que nada conviene renunciar a la idea de su estabilidad. Son particularmente interesantes aquellos movimientos que no pueden ni siquiera

ser definidos como procesos, dado que en ellos coinciden el punto de partida y el del final del ciclo. Sin embargo, entre estos puntos de referencia pueden ocurrir sucesos complejos. Hay, por ejemplo, los ciclos anuales. Estos últimos se hallan indudablemente en el origen de la idea de los cambios cíclicos del desarrollo lineal en la conciencia del hombre. Sin embargo, estos mismos procesos anuales son sólo una de las manifestaciones más visibles, para el hombre, del latido de lo cíclico que penetra tanto los niveles cósmicos como los elementales. El significado de los procesos lentos y de pulso constante en la estructura general de la existencia humana no cede el paso al papel de los explosivos. Conviene agregar que en la realidad histórica todos estos tipos de procesos se traman y actúan el uno sobre el otro, ora acelerando, ora desacelerando el movimiento general.

Notas

[1] V.M. Zhirmunski, *Voprosy teorii literatury* [Problemas de teoría literaria], Academia, Leningrado, 1928, pp. 175-176; véase la nueva edición en el volumen: V. M. Zhirmunski, *Teorija literatury. Poetika. Stilistika* [Teoría de la literatura. Poética. Estilística], Leningrado, 1977. De aquí en más citamos según la primera edición.

[2] *Ibid.*, pp.176-177.

[3] Cfr.G.A. Gukovski, *Očerki po istorii russkogo realizma*, t.I, *Puškin i russkie romantiki* [Ensayos de historia del realismo ruso, Parte I, Pushkin y los románticos rusos], Saratov, 1946, pp. 6-10; 2ª ed. Moscú, 1965. pp. 14-23

[4] O.M. Freidenberg, *Tersit,* en "Jafetičeskij sbornik", VI, p. 233.

[5] *Ibid.*, p. 241.

[6] *Ibid.*, p. 253.

15

El sueño: ventana semiótica

En la historia de la conciencia constituye un punto de desarrollo el momento en el que surge la posibilidad de pensar un intervalo temporal (una pausa) entre el impulso y la reacción a él. El esquema biológico originario está construido como "estímulo-reacción". Se agrega que el espacio entre estos elementos, en sentido ideal, es instantáneo, esto es, determinado por el tiempo fisiológico indispenable para la producción de una reacción inmediata. Un esquema tal caracteriza a todos los seres vivientes y conserva el propio poder también sobre el hombre. Sobre ello se basa toda la esfera de los impulsos, de las reacciones instantáneas. Por una parte ellas están ligadas a los actos inmediatos, por el otro al campo de las reacciones instantáneas, en particular a aquellas reacciones para las cuales la comunicación sígnica se revela como muy lenta.

Una fase completamente nueva se inicia con el corte temporal entre el recibir la información y la reacción a ella. Un estado tal, antes que nada, exige el desarrollo y el perfeccionamiento de la memoria. Otro resultado importantísimo es la transformación de la reacción de acción inmediata en signo. La reacción a la información se vuelve estructura independiente, apta para ser acumulada con mecanismos que se vuelven cada vez más complejos y que se autodesarrollan.

En esta fase la reacción, una vez perdida la impulsividad inmediata, no se vuelve todavía relativamente libre y, en consecuencia, potencialmente maniobrable. Su mecanismo se halla, como al principio, condicionado por impulsos fisiológicos que se encuentran fuera de alcance de la voluntad consciente del hablante, pero de todos modos es ya suficientemente inde-

pendiente. En portavoz de esta fase se convierte, en primer lugar, el sueño.

Se puede suponer que, en el estado psicológico en el que los pensamientos y las acciones eran indivisibles, las visiones oníricas constituían una esfera en la cual no era posible su descomposición, ni era posible revivirlas de manera independiente y aislada. La palabra y el gesto —más ampliamente: toda la esfera del lenguaje con sus posibilidades— tienen mecanismos mucho más potentes y han sofocado las potenciales posibilidades del sueño de devenir una esfera desarrollada de conciencia autónoma. Sin embargo, este campo no renunció a sus posiciones sin resistencia. Es del todo evidente que el hombre arcaico poseía una mayor cultura del sueño, esto es, verosímilmente, veía los sueños y los recordaba en modo mucho más coherente. Tampoco hay que olvidar que la cultura chamánica poseía una técnica de control de los sueños, para no hablar de los sistemas aptos para relatarlos coherentemente y para interpretarlos. El relato en la cultura del sueño, como ha mostrado P. Florenski, desempeña un papel enorme porque lleva a cabo la organización del sistema de los sueños, en particular, confiriéndoles una composición temporal lineal.[1]

El desarrollo de la palabra hizo que en el interior de la cultura este campo se colocara en segundo plano y provocara su primitivización. El progreso y la dinámica en estos u otros campos del pensamiento dan lugar a un inevitable regreso en las esferas en las cuales se cede el papel guía. Así, el desarrollo de la escritura, indudablemente, ha provocado la degradación de la cultura oral. Se ha perdido la necesidad de la nemotécnica, que había ocupado anteriormente un lugar excepcionalmente importante (en particular los procedimientos nemotécnicos como el canto y la poesía).

No nos referiremos al problema suficientemente complejo y enredado de la concepción freudiana del sueño. Nos detendremos sólo en el paralelo entre este método y los más antiguos, importantes en la época precultural, de interpretación de los sueños.

Entrando en el mundo de los sueños, el hombre arcaico, antes de dominar la escritura, se encontraba frente a un espacio similar al de la realidad y que al mismo tiempo resultaba no ser la realidad. Naturalmente suponía que este mundo tenía un

significado, pero este significado le era desconocido. Los sueños eran signos de no se sabe qué, esto es signos en forma pura. Su significado era indefinido, y se necesitaba establecerlo. En consecuencia, en principio se trató de un experimento semiótico. Evidentemente es justamente en este sentido en que se entiende la afirmación bíblica de que en principio era el verbo [Juan I, 1]. La palabra precedía el propio significado, esto es, el hombre sabía que *ésta era una palabra*, que ella *tenía un significado*, pero no sabía cuál. Era como si hablase una lengua desconocida. La percepción del sueño como comunicación implicaba una concepción del hombre del cual provenía este mensaje. Luego, en esferas mitológicas más desarrolladas, el sueño se identificaba con la Otra voz profética, esto es, representaba el dirigirse de un Él a mí. Se puede presumir que en los primeros estadios sucediese alguna cosa que recuerda nuestro ensimismarnos en el cine: la primera y la tercera persona se fundían en vez de distinguirse. "Yo" y "él" eran equivalentes. En la fase siguiente surge el problema del diálogo. Un proceso paralelo es observable también en el aprendizaje infantil del lenguaje. La propiedad del sueño de ser forma pura le permitía ser un espacio apto a ser llenado; el chamán intérprete de los sueños es un "experto" como el experto analista freudiano. El sueño es un espejo semiótico, y cada uno ve en él un reflejo del propio lenguaje.

La propiedad fundamental de este lenguaje está en su extrema indeterminación, que lo vuelve inadecuado para la transmisión de mensajes constantes y sólo excepcionalmente apropiado para la elaboración de nueva información. El sueño es percibido como un mensaje de parte de un misterioso *otro*, si bien en realidad, desde un punto de vista informativo éste sea un "texto para el texto". En forma semejante a cómo el arte toma conciencia de sí, habiendo conquistado el derecho de estar libre del sentido y de cualquier deber externo (el *compromiso* hace su aparición más tarde, cuando el arte toma conciencia de que puede contar con alguien que se comprometa), la posibilidad de ser interpretado precede al concepto de interpretación correcta. Sin embargo, la exigencia de una transmisión de la información colectivamente comprendida dominaba netamente sobre la aspiración de alargar los confines de la invención lingüística. El lenguaje onírico no puede sostener tal concurrencia. En el movimiento de las lenguas, la cultura sistemáticamente crea períodos en los cuales las lenguas sim-

plificadas, pero adecuadamente comprensibles, prevalecen sobre lenguas ricas pero sólo comprensibles individualmente. Así a fines del siglo XX somos testigos de un replegamiento de los lenguajes del arte (en particular de la poesía y del cine) frente al avance de los lenguajes que soportan el progreso técnico. En la Europa de la primera mitad de nuestro siglo la distribución de las fuerzas era inversa. Se entiende que cada "victoria" en la cultura sólo es un cambio del acento en el diálogo.

Ha ocurrido una separación de funciones: el sueño, justamente por esa cualidad que lo volvía no apto para desenvolver funciones práctico-comunicativas, naturalmente pasaba al ámbito de la comunicación con la divinidad, de los vaticinios y de las profecías. El ingreso de la poesía en la esfera sagrada significaba el inicio del fin del monopolio del sueño y aquí, aun cuando la unión entre la inspiración poética y el sueño místico sea un fenómeno común a muchas culturas, el sueño fue relegado a la periferia del espacio sagrado. El sueño-profecía —ventana sobre el futuro misterioso— es sustituido por la representación del sueño como vía que conduce al interior de sí mismo. Para que fuera modificada la función del sueño, era necesario cambiar el lugar del espacio misterioso. De externo pasó a ser interno. Nuestro paralelo entre el analista freudiano y el chamán no tiene nada de peyorativo. Es el indicio de la capacidad, en diversos momentos culturales, de la magia, como ciencia de la predicción, y de la medicina, como medio de salvación, de desempeñar funciones iguales, de devenir objeto de fe. Pero la fe posee un inmenso poder sobre el hombre y realmente puede obrar milagros. Si el enfermo cree, entonces el remedio lo ayuda. Emile Zola en la novela *Doctor Pascal* cuenta la historia de un médico que, descubierta una medicina universal, curaba milagrosamente toda enfermedad. Tanto los pacientes como el médico fueron presa del entusiasmo y devotamente creyeron en las milagrosas facultades de la medicina. Un día el doctor Pascal por error inyectó a un enfermo agua destilada. El enfermo creía tanto en las inyecciones que se curó con el agua destilada. La fe no es "el opio de los pueblos" pero es un potente medio de autoorganización. La fe en el sentido misterioso de los sueños se funda en la fe en el sentido del mensaje como tal. Se puede decir que el sueño es el padre de los procesos semióticos.

El sueño se distingue por el plurilingüismo: no nos sumerge en espacios visuales, verbales, musicales, etc., sino en un tipo

de fusión de éstos, análoga a la real. Es una realidad irreal. La traducción del sueño a la lengua de la comunicación humana va acompañada por la disminución de la indeterminación y por el aumento de la comunicabilidad. Después, esta vía pasará al arte. En el pasaje de la visión onírica a la comunicación lingüística con los dioses, resultó perfectamente natural que los dioses pasaran a un lenguaje enigmático tejido de locuciones misteriosas con un alto grado de indeterminación.

A la luz de cuanto se ha dicho, se puede interpretar de un nuevo modo el "sincretismo originario" que atrajo la atención del académico A.N. Veselovski. No se trata de la representación "en personajes" de algunos textos, sino de la reproducción del evento en un lenguaje diferente, que sin embargo es extremadamente cercano a él. Esta división radical del espacio vida/muerte (que nosotros ahora vivimos como antítesis entre la realidad práctica, por un lado, y por el otro, el espacio polifónico en el que entran todos los diferentes sistemas de modelización), en el primer estadio arcaico se enmarcaba en una binariedad lingüística: lengua práctica vs. sueño.

Naturalmente, un cuadro de este tipo representa sólo un burdo esquema, que en el ámbito real se desarrolla bajo el aspecto de una compleja y contradictoria trama semiótica, que se mueve en un espacio semiótico.

En la cultura contemporánea el sueño posee todavía otra particularidad, que lo vuelve un campo apto para varias teorías de tipo freudiano. El sueño es un mensaje que envía la imagen de una fuente escondida. Este espacio igual a cero puede ser llenado de múltiples portadores de mensajes, según el tipo de cultura analizada. El hermano criminal en *Los bandidos* de Schiller repetía la fórmula de Helvétius: "los sueños vienen del estómago"; el mismo Schiller pensaba que el sueño era la voz de la conciencia reprimida del hombre, un escondido juez interior. Los antiguos romanos veían en los sueños las profecías de los dioses, y los freudianos contemporáneos la voz de la sexualidad reprimida. Si se generalizan todas estas interpretaciones llevándolas a una fórmula común, obtendremos la representación de un poder, escondido en la profundidad misteriosa pero potente, que dirige al hombre. Pero este poder habla al hombre en una lengua cuya comprensión, en principio, necesita de la presencia de un intérprete. Al sueño le es indispensable un exégeta. Ya sea el psicólogo contempo-

ráneo o el sacerdote pagano. El sueño tiene todavía otra particularidad: es individual, es imposible entrar en el sueño de otro. En consecuencia, es por principio "una lengua sólo para una persona". A ello se halla ligada la extrema complicación comunicativa de tal lengua: contar un sueño es tan difícil como, digamos, contar verbalmente una composición musical. Esta inenarrabilidad del sueño convierte cada recuerdo en algo transformado que sólo aproximadamente expresa su esencia. De ese modo, el sueño se halla circundado de múltiples limitaciones que lo vuelven un medio de conservación de información excepcionalmente frágil y plurisignificante. Pero justamente estos "fallos" permiten adscribir al sueño una función cultural particular y en efecto esencial: ser la reserva de la indeterminación semiótica, el espacio que queda todavía para colmarlo de sentidos. De esta manera el sueño se convierte en un ideal *Ich-Erzählung* (relato en primera persona), apto para ser colmado de diversas interpretacione míticas como estéticas.

Notas

[1] A esta concepción B.A. Uspenski le aportó sustanciales correcciones. Véase B.A. Uspenski, *Istorija i semiotika*, en "Trudy po znakovym sistemam", n. 22, Tartu, 1988, pp. 71-72.

16

"Yo" y "yo"

Al comienzo de las *Confesiones* Rousseau escribía:

> Sólo yo. Conozco mis sentimientos y conozco a los hombres. No soy como ninguno de cuantos he visto, y me atrevo a creer que no soy como ninguno de cuantos existen.[1]

Desde el *Emilio* hasta las *Confesiones,* Rousseau recorrió un largo camino. "Yo" en el *Emilio* es un pronombre y se refiere a aquel que expresa la esencia del discurso en primera persona. En el *Emilio* se trata de la esencia del hombre como tal. Por esto el narrador es la encarnación de la región natural, y el alumno es la Naturaleza que se encuentra a sí misma. En las *Confesiones* "Yo" es un nombre propio, esto que no tiene plural y puede ser apropiado para una única e insustituible personalidad humana. No es casual el epígrafe: "*Intus et in cute*" (cita del poeta romano Aulio Flaco Persio). Rousseau abrió el camino del pronombre al "Yo" como nombre propio. Este es uno de los polos fundamentales del pensamiento humano.

La tradición nos ha inculcado la idea de que el camino de la conciencia humana se dirige desde lo individual (aislado) hasta lo universal. Si se comprende bajo el término "individual" la posibilidad de aumentar el número de diferencias, encontrar en el uno lo diverso, entonces ésta es una de las fundamentales conquistas del progreso de la cultura. Sólo hay que destacar que la capacidad de ver en el uno lo diverso y la de ver en la diversidad el uno son los dos lados, inseparables el uno del otro, de un único progreso de la conciencia. La no dife-

renciación de lo diverso no subraya sino que destruye la semejanza, dado que en general elimina la confrontación.

La estructura "Yo" es uno de los fundamentales indicios de la cultura. El "yo" como pronombre es mucho más simple, por su estructura, que el "Yo" como nombre propio. Este último no representa ningún signo lingüístico bien perfilado.

Muchas lenguas utilizan diferentes instrumentos gramaticales para expresar la diferencia entre la palabra que denota una cosa cualquiera y aquella que denota la cosa dada. En la lengua rusa esto podría ser expresado usando en el segundo caso letras mayúsculas: mesita es cualquier mesita (en modo adecuado en la lengua alemana se usa el artículo indeterminado *ein);* Mesita con letra mayúscula es mi mesita, objeto personalmente conocido, único, es la Mesita que tiene marcas, ausentes en las "mesitas en general". Por ejemplo sobre ella puede haber una mancha de tinta. Una mancha de tinta no puede ser marca de una mesita en general, pero puede ser una característica inseparable de la mesita dada.

En la comedia de Fonvizin *Nedorosl'* [El menor] se halla la siguiente escena:

> PRAVDIN: La puerta, por ejemplo, ¿qué es, adjetivo o sustantivo?
> MITROFAN: ¿Puerta? ¿Qué puerta?
> PRAVDIN: ¡Qué puerta! Aquélla por ejemplo.
> MITROFAN: ¿Aquélla? Aquélla es adjetiva.
> PRAVDIN: ¿Y por qué?
> MITROFAN: Porque tiene la marquesina que sobresale hacia el jardín. En el desván, hace siete semanas que una puerta espera para ser instalada: ésa es por ahora sustantiva.
> STARODUM: Entonces, ¿para ti la palabra "idiota" es adjetivo porque se lo tira encima a los tontos?
> MITROFAN: Y sí, tienes razón.[2]

La conciencia racionalista de Fonzivin nos presenta el pensamiento abstracto como auténtico y el concreto como manifestación de estupidez.

Sin embargo, también es posible otro punto de vista. Hemos ya señalado que para Rousseau, en las *Confesiones*, el portador de verdad es justamente un "Yo" del cual no puede formarse el plural. Antes hemos dado el ejemplo del uso de los nombres propios de V. Soloviev niño. Para un racionalista el

mundo concreto es solamente un ejemplo que sirve para ilustrar leyes generales. Según tal esquema, por ejemplo, se construye habitualmente en las fábulas la correlación entre el texto y la moral. Esta última representa la unívoca interpretación lógica del sentido. Es significativo que Krylov, superando el racionalismo genérico de la fábula, haya creado un sistema de relaciones entre "texto" y "moral" notablemente más complejo. En él la moral no se vuelve expresión de una verdad abstracta, sino voz de la opinión popular, del sentido común.

La audaz salida de Rousseau que proclamaba la superioridad del sentido de la "verdad atípica", y el valor de Jean-Jacques —de una sola personalidad única— ha allanado el camino hacia la reconstrucción de la imagen del hombre en la novela y en el retrato de la época siguiente. Estos géneros no son alegóricos (en este sentido son significativas las reseñas de los *Salons* de Diderot, que pregonaban con insistencia el alegorismo y sostenían la función de la representación del retrato en pintura). Ellos afirman un nuevo tipo de conciencia artística: el protagonista es al mismo tiempo irrepetiblemente único y, además, por rasgos de semejanza se halla ligado de algún modo al lector o espectador. Lo que ha sido creado por manos humanas se comporta como vivo. Con esto está relacionada la larga cadena de tramas mitológicas, que sobresale al menos desde la antigüedad, en la obra de arte creada por el hombre, que tiene vida.

Es significativo que la conciencia racionalista, particularmente difundida en la práctica escolástica, aspire a leer el texto artístico siempre en su interpretación unívoca. Luego de que los temas de tiempos pasados, como: "Oneguin: un típico representante de la sociedad nobiliaria" fueron sustituidos por temas como "Tatiana, rusa en el alma", la tendencia general a "aplanar las contradicciones" y volver a llevar la variedad hacia la univocidad no ha cambiado. Más de una vez se ha oído decir que, por ejemplo, la complejidad y las contradicciones de la imagen de Tatiana introducida en los versos

> Ella conocía mal el ruso,
> [...]
> y se expresaba con dificultad
> en la lengua materna;

disminuirían el significado "educativo" de la imagen.

Sería demasiado fácil, sin embargo, atribuir la culpa a la práctica escolástica y descargar todo sobre los docentes. El discurso debe versar sobre la contradicción propia del arte, que resulta ser al mismo tiempo su fuerza y su debilidad y en principio no puede ser superada, dado que permite al texto artístico operar contemporáneamente ya sea con los nombres propios como con los comunes.

Notas

[1] [J.-J. Rousseau, *Izbrannye sočinenja v trech tomach* [Obras escogidas en tres volúmenes], vol. III, Moscú, 1961, pp. 9-10. [*Las confesiones*, traducción de Rafael Urbano, revisada por José Bianco, Buenos Aires, W. M. Jackson inc. Editores, 1948, Libro Primero, p. 1.]

[2] D.I. Fonzivin, *Sobr. soč.v dvuch tomach* [Recopilación de la obra en dos volúmenes], Moscú-Leningrado, 1959, p.162.

17

El fenómeno del arte

La transformación a la que es sometido el momento real de la explosión —filtrada a través de la selección realizada por la conciencia modelizante, que transforma lo casual en regular— todavía no concluye con el proceso de la conciencia. Al mecanismo se añade también la memoria, que permite volver nuevamente al momento precedente a la explosión, y representar una vez más, ya retrospectivamente, el proceso entero. Ahora se encontrarán tres estadios en la conciencia: el momento de la explosión originaria, el momento de su redacción en los mecanismos de la conciencia y el momento de su nuevo redoble en la estructura de la memoria. El último estadio representa la base del mecanismo del arte.

La filosofía positivista del siglo XIX, por un lado, y la estética hegeliana, por el otro, han consolidado en nuestra conciencia la representación del arte como reflejo de la realidad. Contemporáneamente las diversas concepciones neorrománticas (simbolistas y decadentes) han difundido ampliamente la idea de que el arte es antitético a la vida. Esta contraposición se concreta en la antítesis entre la libertad de la creación y la esclavitud de la realidad. Ambas concepciones no pueden ser definidas como verdaderas ni como falsas. Inducen a un maximalismo, imposible en la vida, a aquellas tendencias que en el arte real se hallan inseparable y recíprocamente ligadas. La libertad es introducida en aquellas esferas que en la realidad no disponen de ella. Lo que no tiene alternativa adquiere una alternativa. De esto deriva la multiplicación de las valoraciones éticas en el arte. Este, gracias precisamente a su mayor

libertad, es como si se hallase fuera de la moral. Hace posible no sólo lo que está prohibido sino lo imposible. Por ello el arte, con respecto a la realidad, se presenta como el campo de la libertad. Pero la misma sensación [oščuščenie] de esta libertad presupone un observador que mira el arte *desde la realidad*. Por eso el arte incluye siempre un sentimiento de extrañamiento. Y ello introduce inevitablemente los mecanismos de la valoración ética. La misma decisión con la cual la estética rechaza la ineluctabilidad de una lectura ética del arte, la misma energía que se gasta para realizar semejantes demostraciones es la mejor confirmación de su solidez. Lo ético y lo estético son opuestos e inseparables como los dos polos del arte.

La relación entre el arte y la moral recalca el destino común de las oposiciones en la estructura de la cultura. Los principios polares se realizan en el conflicto recíproco. Cada una de las tendencias concibe la victoria como total aniquilamiento de la propia antítesis. Sin embargo, una victoria así concebida representa un programa suicida, dado que cada una de las dos tendencias está determinada por la realidad y por el ser de su antítesis.

El superior grado de libertad respecto de la realidad convierte el arte en un polo de experimentación. El arte crea su mundo, que se construye como transformación de la realidad extraestética según la ley: "si, entonces...". El artista concentra las fuerzas del arte en aquellas esferas de la vida en las cuales indaga los resultados de una creciente libertad. En sustancia no hace diferencia el hecho de que se vuelva objeto de atención la posibilidad de violar las leyes de la familia, de la sociedad, las leyes del buen sentido, de las costumbres y tradiciones o hasta las leyes del tiempo y del espacio. En todos los casos las leyes que organizan el mundo se dividen en dos grupos: cambios imposibles y cambios posibles, pero categóricamente prohibidos (los cambios posibles y no prohibidos en general, en el caso dado, no son considerados cambios). Un personaje de Hoffmann *puede* alargarse hasta la buhardilla y luego enrollarse en un ovillo, así como el mago en el *Gato con botas puede* transformarse en león o ratón. Por ello, para estos personajes las transformaciones son acciones. Pero estos criterios no rigen para los personajes de Tolstoi. Olenin no se siente limitado en su libertad por el hecho de ser privado de la posibilidad de transformaciones que tienen los héroes de

Hoffmann, porque tales cambios no entran en su alfabeto. Pero el hecho de que aquella libertad, que sería posible para el abuelo Eroshka o para Lukashka[1] resulte en realidad imposible para él, es lo que constituye la tragedia del personaje. La libertad se presenta cada vez como una hipótesis, determinada por las leyes del mundo en el cual nos introduce la obra. Genial propiedad del arte en general, es el experimento mental que permite verificar la intangibilidad de las estructuras del mundo. Por ello la actitud del arte está también determinada en las confrontaciones con la realidad, puesto que verifica los efectos de los experimentos de la ampliación de la libertad o de su limitación. Las tramas que analizan las consecuencias experimentales del rechazo de los experimentos, son de naturaleza derivada. Cuando la sociedad patriarcal o cualquier otra forma de idealización de la inmutabilidad se vuelve objeto del arte, entonces, al contrario de la opinión corriente, el estímulo a la creación de un arte tal no es una sociedad estable e inmóvil, sino una sociedad que está atravesando procesos catastróficos. Platón predicaba un arte inmutable en un período en el que el mundo antiguo se deslizaba de manera inevitable hacia la catástrofe.

El objeto del arte, el entramado de la obra de arte se da al lector siempre como ya cumplido, como precedente al relato sobre sí mismo. Este pasado se ilumina en el momento en el que pasa de un estado de incompletud a uno de completud. Ello se expresa en particular en el hecho de que todo el andamiaje del desarrollo de la trama se da al lector como pasado que aparece también como presente, y como convencional que, al mismo tiempo, aparece como si fuese real. La acción de una novela o de un drama pertenece a un tiempo pasado respecto del momento de la lectura. Pero el lector llora o ríe, esto es vive unas emociones, que más allá del arte son propias del tiempo presente. En igual medida lo que es convencional emotivamente se convierte en real. El texto fija la propiedad paradójica del arte de transformar lo convencional en real y el pasado en presente. En esto se halla, entre otras, la diferencia entre el tiempo del transcurso de la trama y el tiempo de su cumplimiento. El primero existe en el tiempo; el segundo se convierte en un pasado, que al mismo tiempo representa un salir del tiempo en general. Esta diferencia de principio en los espacios de la trama y de su cumplimiento hace inútiles los razona-

mientos sobre lo que les ha sucedido a los personajes después del fin de la obra. Si aparecen razonamientos similares, sólo testimonian una percepción no artística del texto artístico y son el resultado de la inexperiencia del lector.

El arte es un medio de conocimiento y, en primer lugar, de conocimiento del ser humano. Esta tesis se ha repetido tanto que se ha convertido en una trivialidad. Sin embargo,¿qué debe entenderse por la expresión "conocimiento del ser humano"? Las tramas, que definimos con esta expresión, poseen un rasgo común: ponen al ser humano ante una situación de libertad y examinan el comportamiento que elige en esta situación. Ninguna situación real —desde la más cotidiana a la más inesperada— puede agotar la entera gama de las posibilidades y, en consecuencia, todas las acciones que revelan aquello que potencialmente se halla encerrado en el ser humano. La auténtica esencia del ser humano no puede revelarse en la realidad. El arte lleva al ser humano al mundo de la libertad y con ello mismo le revela las posibilidades de sus acciones. De ese modo, cualquier obra de arte establece una cierta norma, su violación y la instauración —aunque sólo en el campo de la libertad de la fantasía— de cualquier otra norma. El mundo cíclico de Platón anula el arte porque aniquila lo inesperado en el comportamiento del hombre e introduce reglas incontestables. Platón razona de manera lógica. El arte es un mecanismo de los procesos dinámicos. En los años sesenta el director inglés L. Anderson filmó *If*. La acción del filme se desenvuelve en un colegio, donde unos jóvenes viven complejos conflictos entre las pasiones destructoras (sexo, consumismo, ambición) que los agitan, y las convenciones de una norma idiota, a la que los constriñe la sociedad, encarnada en los profesores. Las imágenes que surgen bajo el influjo de las pasiones en los ánimos de los protagonistas aparecen en la pantalla con el mismo grado de realidad que los acontecimientos auténticos. A los ojos de los espectadores lo real y lo no real se entretejen irremediablemente. Cuando dos estudiantes, fugados de la clase, entran en un café y tiran al suelo a una bella y exuberante camarera, y el espectador experimenta todas las emociones del testigo de una escena erótica, se le hace comprender, en cambio, que en realidad están solamente comprando cigarrillos con su poco dinero. Todo el resto es *if*. El filme concluye con la escena de la llegada de los padres para el fin de semana. Sobre la pantalla los padres en multitud festiva

con flores y regalos se acercan a la escuela; al mismo tiempo, y con esa misma imitación cinematográfica de la realidad, los hijos, sentados con ametralladoras sobre el techo de la escuela, abren fuego con largas ráfagas sobre los padres y las madres. El tema exterior del filme son los problemas de la psicología adolescente. Pero al mismo tiempo se cuestiona el lenguaje mismo del arte. Este cuestionamiento es *if*. Con él son introducidas en la vida ilimitadas posibilidades de variantes.

Todas las formas de la creación artística pueden ser representadas como variantes de un experimento intelectual. La esencia del fenómeno sometido a análisis es insertada en un sistema de relaciones que le es impropio. Gracias a ello el acontecimiento transcurre como explosión y, en consecuencia, tiene un carácter imprevisible. La imprevisibilidad (lo inesperado) del desarrollo de los acontecimientos constituye el centro compositivo de la obra. La obra de arte posfolklórica se diferencia de la realidad que refleja por el hecho de que tiene siempre un fin y que tal fin es también el lugar desde el cual se mira retrospectivamente la trama. Este observar, en cambio, parece transformar lo casual en inevitable y somete a todos los acontecimientos a una reevaluación en segunda instancia. En este sentido son interesantes las estructuras que crean textos con un título marcado o un final significante, o que posean ambos. De los diferentes significados artísticos de estos elementos compositivos, en este caso nos interesa solamente uno: la capacidad de conseguir que el propio contenido se vuelva dependiente del punto de vista del lector. Así, por ejemplo, el nombre del relato *Pikovaja dama* [La dama de pique] o del drama chejoviano *Cajka* [La gaviota] cambia para el lector (o el espectador) según sus diferentes movimientos de un episodio de la trama al otro, y el final exige un retorno al comienzo y una segunda lectura. Lo que era organizado por el movimiento sobre el eje temporal que ocupa la lectura, se transfiere al espacio sincrónico de la memoria. La relación de consecuencias es sustituida por la simultaneidad que confiere a los eventos un sentido nuevo. La memoria artística en esta situación se comporta de manera análoga a aquella que P. Florenski atribuía al sueño: se mueve en una dirección opuesta al eje temporal. Un caso particular pero interesante son las publicaciones en diarios o revistas de obras por entregas. Una

manifestación extrema fueron, por ejemplo, el *Eugenio Oneguin* de Pushkin o el *Vasili Tërkin* de Tvardovski cuyos capítulos eran publicados antes de que hubieran sido escritos o siquiera pensados los que habrían de seguirles. Cada nuevo capítulo pone al escritor frente a la necesidad de superar su propio desconocimiento. De aquí la doble posición característica de Pushkin en el *Oneguin*: él es el autor que crea a su arbitrio la historia de sus personajes, y él es también el contemporáneo de estos personajes, de quienes conoce las circunstancias de vida por relatos y cartas, por la observación directa de la vida real. Por eso ocurre, por ejemplo, lo que a veces es tratado por los investigadores y, en particular, por el autor de estas líneas, como un descuido pushkiniano, un error casual. En el *Eugenio Oneguin* leemos:

Pis'mo Tat'jany predo mnoju,
Ego ja svjato beregu.

[La carta de Tatiana está frente a mí,
yo la conservo como cosa sagrada].

Y en otro momento, ya refiriéndose a Oneguin:

Ta, ot kotoroj on chranit
Pis'mo, gde serdce govorit.

[aquélla, de quien ella conserva
una carta donde habla el corazón.][2]

Si a ello se agrega la declaración paradójica, pero en realidad muy profunda, de Kiuchelbeker en su diario de cárcel sobre el hecho de que, para un hombre que conozca a Pushkin tan bien como lo conocía Kiuchelbeker, es evidente que Tatiana es el mismo poeta, entonces tenemos ante nosotros una trama excepcionalmente compleja de puntos de vista externos e internos. Y como fondo les sirve el constante alternarse entre la idea de la realidad del texto más allá del autor y el pensamiento del autor sobre el total e ilimitado poder que tiene sobre su propia obra. Todo lo dicho puede ser considerado como un caso particular de la ley general del brusco paso que el texto artístico da hacia una órbita de sentido originariamente

imprevisible. Súbitamente da lugar a una reconsideración de toda la historia precedente, de modo que lo imprevisible es retrospectivamente repensado como la única posibilidad.

Desde el punto de vista histórico-cultural es interesante considerar las diversas fases del arte no en el aspecto evolutivo (histórico) sino como un todo único. En el fenómeno del arte se pueden individualizar dos tendencias: la tendencia a la repetición de lo ya conocido y la tendencia a la creación de lo nuevo. El primero de estos casos ¿no se encuentra quizás en contradicción con la tesis de que el arte como resultado de una explosión crea siempre un texto inicialmente imprevisible?

En calidad de caso límite de la primera tendencia consideramos primero no el folklore y la maestría interpretativa de algunos artistas, que recrean una misma obra, sino la repetida audición de un mismo registro de un texto musical o literario. En este caso no se nos podrá hablar de la diferencia de interpretaciones o del resultado de la originalidad individual de los ejecutores. Se crea artificialmente una situación que podemos definir como reproducción de una misma cosa. Nos daremos cuenta de que justamente en este caso se manifiesta con inesperada incisividad la diferencia entre el arte y el no arte. Es difícil que alguno escuche varias veces seguidas la transmisión de radio de las mismas "últimas noticias". El desaparecido N. Smirnov-Sokolski, conversando en los años cincuenta con filólogos entonces jóvenes, les preguntó cuál era la más grande rareza bibliográfica. Y respondió él mismo: "El diario de ayer: todos lo han leído ya y todos lo han tirado".[3] La repetición de un mismo texto no denota, sin embargo, no recibir nada de información. La repetición de la lectura del diario no tiene sentido, porque la información nueva se espera de un texto que nos llega del exterior. Pero en los casos en los que nosotros escuchamos el mismo registro repetidamente, cambia no quien transmite sino quien recibe.

La estructura del intelecto humano es excepcionalmente dinámica. La convicción de que en la sociedad folklórica arcaica no existieron diferencias individuales y de que las experiencias que se sucedían según el plano del calendario fueran idénticas para toda la comunidad, puede computarse entre las leyendas románticas. Ya la presencia contemporánea de los cultos paralelos de Apolo y Dionisos, la sistemática intrusión en los cultos más diversos de estados de éxtasis, que alargan

enormemente los confines de la previsibilidad, son suficientes para rechazar el mito romántico de la ausencia de individualidad en la sociedad arcaica. El hombre se convirtió en hombre cuando se reconoció como tal. Y esto sucedió cuando advirtió que las diferentes personas del grupo humano se volvieron diferentes, tenían rostros diferentes, diferentes voces y diferentes emociones. El rostro individual así como la elección sexual individual, verosímilmente, fueron los primeros descubrimientos del hombre como tal. La representación de la ausencia de distinciones individuales en el hombre arcaico es un mito así como lo es la idea del originario desorden de las relaciones sexuales individuales en la fase inicial del desarrollo humano. Esta última es el resultado de la transposición acrítica, realizada por los viajeros europeos, de los ritos de éxtasis que les había tocado observar, a las normas de comportamiento usual y cotidiano de los "salvajes". Por el contrario, los gestos y las leyes del comportamiento cotidiano, en particular de las danzas con transfondo sexual, representan los rituales de acción mágica que se cumplen en la vida cotidiana y, en consecuencia, por definición deben distinguirse de ella. En estos rituales debe realizarse la anulación de las prohibiciones. Consecuentemente, para deducir del comportamiento ritual el cotidiano es necesario someterlos a una transformación de descodificación. Es como si los estudiosos que conducen una investigación sobre la vida cotidiana popular encontraran en el ser zurdo señales de fuerzas impuras, de difuntos y de otros personajes mágicos, y concluyeran: los creadores de esta mitología son los más antiguos hombres zurdos. Mientras que, conociendo las leyes del folklore, hasta un extraterrestre podría concluir por estos textos que la norma humana es el trabajo con la mano derecha. De ese modo también la conservación inmutable es una transformación. Cuanto más inmutable es el texto que se lee tanto más activa es la percepción de quien lo comprende. No por casualidad en el teatro contemporáneo el espectador contempla tranquilamente y sin entrometerse las escenas y los episodios más terribles. En el teatro arcaico la acción escénica provocaba muy fácilmente impetuosos actos de los espectadores. Son conocidas las leyendas sobre cómo los espectadores atenienses, excitados por las declamaciones de los actores sobre el poder del amor, se lanza-

ban sobre sus mujeres. Ejemplo de la acción excitante de un texto, en apa-riencias neutral, es un episodio extraído de la novela *Kapitanskaja docka* [La hija del capitán]:

> Mi padre, junto a la ventana, estaba leyendo *El almanaque de la Corte* que recibía anualmente. Este libro siempre le causaba una fuerte impresión: jamás lo volvía a leer[4] sin una emoción particular, y esta lectura le producía siempre una asombrosa agitación de bilis. Mi madre, que conocía de memoria todos sus hábitos y costumbres, siempre trataba de poner el malhadado libro lo más lejos que podía, y de esta manera *El almanaque de la Corte* no le caía bajo sus ojos a veces durante meses enteros. En compensación, cuando él lo encontraba por casualidad, entonces, sucedía que horas y horas no le soltaba las manos. Así, pues, mi padre leía *El almanaque de la Corte*, encogiéndose de hombros de vez en cuando y repitiendo a media voz: "¡General mayor!...¡era el sargento de mi regimiento!...¡el caballero de las dos órdenes rusas!... ¿hace mucho, acaso, que yo y él...?" Por último, mi padre arrojó *El almanaque* sobre el sofá...[5]

En todos estos casos la iniciativa creativa pertenece al destinatario de la información. El que escucha (lector) es el auténtico creador.

La fase arcaica del arte no es extraña a la creatividad, del mismo modo en que no lo es ningún tipo de arte. Sin embargo, este aspecto artístico asume una forma particular. Antes que nada se separan los dos polos de la creación tradicional y de la improvisación. Ellos pueden contraponerse según los géneros o encontrarse en una misma obra. Pero en cada caso se hallan interconectados: cuanto más severas son las leyes de la tradición, más libres las explosiones de la improvisación. El improvisador y el portador de la memoria (alguna vez estas imágenes se concretan como "el bufón y el sabio", "el borracho y el filósofo", aquel que inventa y aquel que sabe) son figuras correlativas, portadoras de funciones no repartibles. Esta diadicidad, entendida de manera unilateral, generaba concepciones según las cuales la creación popular en un caso era el fruto de una libre improvisación, y en el otro la encarnación de una tradición impersonal.

La creación arcaica, muchos de cuyos rasgos podemos observar en el folklore, es particular no por su aparente inmovilidad, sino por una diferente distribución de funciones entre el ejecutor y el que escucha. Las formas arcaicas del folklore son

rituales. Esto denota que en él no hay un espectador pasivo. Encontrarse en un punto límite cualquiera (temporal, esto es del ciclo anual, o espacial, si el rito necesita de un lugar cualquiera convencional) significa ser un participante. Viaceslav Ivanov, en el espíritu de las ideas simbolistas, intentó hacer renacer, en un único conjunto, la unión del ejecutor del rito y de los espectadores. Sin embargo, en estas tentativas se volvía demasiado evidente la imitación. El hecho es que el rito arcaico necesita de una visión del mundo arcaica que no es posible recrear artificialmente. La fusión del actor y del espectador sobreentendía la fusión del arte y de la acción. Así para el niño no habituado todavía a la percepción del dibujo según el sistema de los adultos, existe no el dibujo sino el dibujar, no el resultado sino la acción. Todos aquellos que han podido observar cómo dibujan los niños saben que en muchos casos el proceso del dibujar interesa a los niños más que su resultado. Durante la acción el dibujante se excita, salta y grita, y a menudo el dibujo es arrancado por él o tachado. A menudo sucede que observamos cómo el adulto busca contener la excitación del niño diciendo: "Ahora ya está bien, si continúas lo arruinas". Sin embargo, el niño no puede detenerse.

Este estado de excitación incontrolada, a la cual llega el ejecutor durante el proceso de la creación y que en las formas estáticas concluye con una completa postración, podría ser parangonado con el estado de la inspiración en las fases posteriores de la existencia del arte.

Sin embargo, en el arte de las "épocas históricas" sobreviene una separación entre ejecutores y público. Si la acción en la esfera del arte es siempre *como si fuera una acción*, en el arte de las épocas históricas genera una *copresencia convencional*. El espectador del arte es al mismo tiempo un no espectador en la realidad real: él ve, pero no se entromete, está presente pero no actúa, y con ello no participa de la acción escénica. Esta última consideración es importante. El adueñarse de cualquier arte, ya sea la lucha de los gladiadores con los leones en la arena del circo o el cine, necesita de parte del espectador una no injerencia en el espacio artístico. La acción es sustituida por la copresencia, que al mismo tiempo coincide con la presencia en el espacio usual, no artístico, y le es plenamente contrapuesta.

De tal modo, los procesos dinámicos en la cultura se constituyen como las oscilaciones sui generis de un péndulo entre el

estado de explosión y el estado de organización que se realiza en los procesos graduales. El estado de la explosión se caracteriza por un momento de igualación de todas las contradicciones. Esto que es diferente se presenta como la misma cosa. Ello hace posible inesperados saltos en estructuras de organización completamente diferentes, inesperadas. Lo imposible deviene posible. Este momento es vivido como desconectado del tiempo, aun cuando en la realidad ello se postergue por períodos demasiado largos. Recordemos las palabras de Blok:

> El pasado apasionadamente se mira en el futuro.
> No hay presente.

Este momento concluye con el pasaje a un estado de movimiento gradual. Aquello que se unía en un todo integrado, se dispersa en diferentes (contrapuestos) elementos. Aunque en realidad no se haya hecho ninguna elección (ella ha sido sustituida por la casualidad) retrospectivamente el pasado es vivido como elección y movimiento directo hacia un objetivo. Entran en acción las leyes de los procesos del desarrollo gradual. Ellas conquistan en modo agresivo la conciencia de la cultura y tienden a insertar en la memoria el cuadro transformado. Según éste la explosión pierde su imprevisibilidad y se presenta como un desarrollo veloz, enérgico o hasta catastrófico siempre de los mismos procesos previsibles. La antítesis explosivo vs. previsible es sustituida por los conceptos veloz (enérgico) vs. lento (gradual). Así, por ejemplo, todas las descripciones históricas de momentos explosivos catastróficos, de guerras o revoluciones, son construidas con el objetivo de demostrar la inevitabilidad de sus resultados. La historia, fiel a su apóstol Hegel, tenazmente demuestra que para ella aquello que es casual no existe y que todos los acontecimientos del futuro tienen secretamente su fundamentos en los fenómenos del pasado. Consecuencia normal de tal aproximación es el mito escatológico: el movimiento de la historia hacia un ineludible resultado final.

En lugar de este modelo nosotros proponemos otro, en el cual la imprevisibilidad de la explosión extratemporal se transforma constantemente, en la conciencia de los hombres, en la previsibilidad de la dinámica por ella generada y viceversa. El primer modelo puede metafóricamente representarse al Se-

ñor como un gran pedagogo, el que con inusual maestría demuestra (¿a quién?) un proceso para él conocido previamente. El segundo modelo puede ser ilustrado con la imagen de un creador-experimentador, que ha trabajado en un gran experimento, cuyos resultados son para él mismo inesperados e imprevisibles. Una mirada tal transforma el universo en fuente inagotable de información, en aquella Psique a la que le es propio el logos que se acrecienta a sí mismo, de la que hablaba Heráclito (fragmento 112 en la traducción de M.A. Dynnik).

En sus búsquedas de una nueva lengua, el arte no puede agotarse como tampoco puede agotarse la realidad que va conociendo.[6]

Notas

[1] [Personajes del relato *Kazaki* (Los cosacos).]

[2] [A.S. Pushkin, *Eugenio Oneguin*, cap. III, XXXI, y cap. VIII, XX].

[3] El diario destinado al fondo bibliotecario pierde ya la función específica de informador de las últimas noticias y se transforma en documento histórico. En igual medida, la práctica, difundida en la Rusia del siglo XVIII, de volver a publicar una segunda vez un diario después de algunos años testimonia que la psicología de la lectura del diario no se había formado todavía, y el diario conservaba todavía los rasgos de la lectura no en particular de lo que es nuevo, sino de lo que es "en general interesante".

[4] Vuélvase la atención al hecho de que se trata justamente de una relectura y no simplemente de una lectura.

[5] A.S. Pushkin, *Poln. sobr.soc.*, cit., vol. VIII, l.I, pp. 281-282. ["La hija del Capitán", en A. S. Pushkin, *Cinco novelas*, trad. de O. de Wolkonsky, Buenos Aires, Inter-Americana, 1944, p. 135.]

[6] Esta posición deriva de la hipótesis de la linealidad del movimiento en el espacio de nuestra cultura. Encontrándonos en el interior de ella no podemos verificar tal tesis y la declaramos como presupuesto de partida.

18

"¡Fin! ¡Cómo resuena esta palabra!"

En 1832, en una carta a M.A. Lopuchina, Lermontov escribía:

Konec! kak zvučno eto slovo!
Kak mnogo-malo myslej v nëm!

[¡Fin! ¡Cómo resuena esta palabra!
¡Cuánto poco-mucho pensamiento hay en él!][1]

Este "poco-mucho" nos introduce en la esencia misma del "problema del final".

El comportamiento del hombre es sensato. Esto significa que la actividad del hombre implica siempre algún objetivo. Pero el concepto de objetivo inevitablemente incluye en sí la representación de un cierto fin del evento. La tendencia humana a atribuir a las acciones y a los acontecimientos un sentido y un objetivo supone descomponer la realidad continua en determinados segmentos convencionales. Esto se conjuga inevitablemente con la aspiración del hombre a comprender aquello que es el objeto de su observación. El vínculo entre sentido y comprensión fue subrayado por Pushkin en la poesía *Stichi, socinënnye noc'ju vo vremja bessonnicy* [Versos compuestos de noche durante el insomnio]:

Ja *ponjat'* tebja choču,
Smysla ja v tebe išču...

[Yo quiero *entenderte,*
busco en ti un *sentido*...][2]

Lo que no tiene fin tampoco tiene sentido. La comprensión se halla ligada a la segmentación del espacio no discreto. Bajo este aspecto el atribuir a la realidad un significado, en particular en el proceso de la comprensión artística, necesariamente incluye en sí una segmentación.

Žizn' - bez načăla i bez konca.
[...] No ty, chudožnik, tvërdo veruj
V načăla i koncy.

[La vida no tiene inicio ni fin.
[...]Pero tú, oh artista, crees firmemente
en fines y comienzos.][3]

De todo lo dicho surgen dos consecuencias esenciales. La primera —en la esfera de la realidad— está relacionada con el particular papel del sentido que la muerte reviste en la vida del hombre; la segunda —en el campo del arte— determina el papel dominante de los inicios y de los fines, especialmente de estos últimos. El caso ejemplar de renuncia al final —por ejemplo, en el *Eugenio Oneguin*— confirma sólo esta regla. El proceso usual de comprensión de la realidad está vinculado a la transferencia hacia ella de las divisiones discretas, en particular de las tramas literarias.[4]

Pushkin realiza un experimento atrevido, introduciendo en la poesía la no discrecionalidad de la vida. Así surge una novela, ejemplarmente privada de fin. Véase en Tvardovski la renuncia, en la poesía, a las categorías literarias de inicio y fin y la contraposición a ella de la viva realidad que sucede afuera.

- Znaem: "Kniga pro bojca"
- Nu tak v čëm že delo?
- "Bez načala, bez konca" -
- En goditsja v "Delo".

[- Sabemos: el "Libro sobre un combatiente".
- Y entonces, ¿cómo está la cosa?

- "Sin inicio, sin fin" -
- no está bien por el "empapelamiento".][5]

El problema puramente literario del final tiene en la realidad un análogo en el problema de la muerte.

El inicio-final y la muerte se hallan indisolublemente ligados a la posibilidad de comprender la realidad de la vida como cualquier cosa sensata. La trágica contradicción entre la infinita vida como tal y la finitud de la vida humana es solamente una manifestación particular de la contradicción más profunda que se encuentra más allá de las categorías de la vida y de la muerte, entre el código genético y el ser individual del organismo. Desde el momento en el que el ser individual se transforma en ser consciente (el ser de la conciencia), toda la contradicción deja de ser la característica de un proceso anónimo para convertirse en trágica propiedad de la vida.

De manera similar a cómo el concepto de vida se halla ligado a la realidad, la idea de texto vs. confín del texto se halla indisolublemente unida a la de vida vs. muerte.

El primer paso del aspecto considerado aquí se realiza en la esfera biológica como problema de reproducción vs. muerte.

La continuidad del proceso de reproducción se halla ligada de modo antitético a la discontinuidad del ser individual. Sin embargo, hasta que esta contradicción no se vuelve objeto de autoconciencia, "es como si no existiese". De manera inconsciente una contradicción no se convierte en factor de comportamiento. En la esfera de la cultura la primera fase de la lucha con los "fines" está representada por el modelo cíclico, dominante en la conciencia mitológica y folklórica.

¡Fin! Cómo resuena esta palabra,
cuánto poco-mucho pensamiento hay en él.[6]

Después de que (más exactamente en la medida en que) el pensamiento mitológico es sustituido por el histórico, el concepto de fin adquiere un carácter dominante. La necesidad de conciliar la discontinuidad del ser con la continuidad de la conciencia (y la inmortalidad de la naturaleza con la mortalidad del hombre) generó la idea de lo cíclico, y el pasaje a la conciencia lineal estimuló la imagen de la muerte-renacimiento.

De aquí derivaba la representación mitológica del renacimiento del viejo padre en el joven hijo y la idea de muerte-nacimiento. Por aquí, sin embargo, pasaba también una importante línea de separación en el sistema cíclico: el ciclo muerte-renacimiento era vivido por una misma divinidad eterna. La repetición lineal creaba la imagen del *otro* (por lo general, el hijo) en la imagen de la cual el muerto era *como* si renaciera a semejanza suya. Dado que, al mismo tiempo, el principio femenino era pensado como no discreto, esto es como inmortal y eternamente joven, el nuevo joven héroe se afirmaba a sí mismo a través de una unión sexual con el principio femenino[7] (alguna vez pensado como su propia madre). De aquí la unión ritual del dux veneciano con el mar o también el rito, observado aún al final del siglo pasado por D.K. Zelenin, durante el cual los campesinos hacían rodar al pope sobre un campo y lo obligaban a imitar una unión sexual con la tierra.

Esta relación ritual del padre-hijo mortal (pero también renovado, joven) con la madre inmortal, transformado en mitología pseudo-científica de *fin de siècle*, generó una parte considerable de la representación freudiana. Y dado que la dirección general de la época se encaminaba bajo el signo de la transformación de ideas y teorías fantásticas en una segunda pseudorrealidad, que parecía confirmar aquellas concepciones (cuando en realidad ella misma era un producto de éstas), surgía la ilusión de una cierta comprobación científica.

La construcción lineal de la cultura convierte el problema de la muerte en una de las cuestiones dominantes en el sistema de la cultura. La conciencia religiosa es una vía para la superación de la muerte: "la muerte con la muerte repara". Sin embargo, la cultura está demasiado inmersa en el espacio humano para limitarse a esto y anular el problema de la muerte como aparente. El concepto de la muerte (fin) no puede ser resuelto con un simple rechazo por el hecho mismo de que se intersectan estructuras cósmicas y humanas. Esto entendía Baratynski, cuando escribía de la muerte:

Kogda vozniknul mir cvetuščij
Iz ravnoves'ja dikich sil,
V tvoë chranen'e vsemoguščij
Ego ustrojstvo poručil.

[Cuando ha salido el mundo floreciente
del equilibrio de fuerzas salvajes,
a tu custodia el omnipotente
su orden ha confiado.][8]

Para una conciencia tal la muerte se vuelve "el disolverse de todos los enigmas" y "el disolverse de todas las cadenas". Pero comprender el lugar de la muerte en la cultura significa *volverla sensata* [*osmyslit'*] en el sentido propio de estas palabras, esto es *adscribirle un sentido* [*pripisat' ej smysl'*]. Y esto significa su introducción en un orden cualquiera de sentido, que determina la presencia de sinónimos y antónimos.

La base de la conciliación con la muerte, si se excluyen las motivaciones religiosas, es su naturaleza e independencia de la voluntad del hombre. La inevitabilidad de la muerte, su lazo con las representaciones de la vejez y de las enfermedades permiten insertarla en una esfera de valoración neutral. Tanto más significantes resultan los casos de su unión con los conceptos de juventud, salud, belleza: esto es, con imágenes de muerte violenta. La asociación del emblema de la voluntariedad confiere a este tema la mayor carga de sentido. La complejidad de los significados creados gracias a ello está en el hecho de que para convertir a una situación en portadora de sentido, deberá ser percibida como en contradicción con el orden natural (esto es neutral) de las cosas. La tendencia a conservar la vida es un sentimiento natural de todo lo que está vivo. La posibilidad de remitirse a las leyes naturales de la naturaleza y al sentimiento inmediato, libre de la teoría, es una base suficientemente sólida como para conferir a las reflexiones fundadas sobre ella una indiscutible fuerza de persuasión. Es precisamente la fuerza persuasiva de una posición similar la que hace decir a Shakespeare —ciertamente, por boca de Falstaff— lo que sigue:

FALSTAFF: No es todavía el momento, me disgustaría pagarlo [Dios] antes de tiempo. ¿Qué necesidad tengo yo de ser tan presuroso si él no me ha pedido aún el saldo? Bueno, no importa, es el honor el que me espolea. ¿Pero si el honor me saca de la lista mientras yo estoy avanzando, y entonces? Una palabra. ¿Y qué hay en aquella palabra honor? ¿Qué hay en el honor? Aire. ¡Un gran bello negocio! ¿Quién lo tiene? ¿El que se ha muerto el miércoles? ¿Se lo siente? No. ¿Se lo escucha? No. Y entonces, ¿es algo que los senti-

dos no perciben? Sí, es para los muertos. Pero ¿no vive con los vivos? No. ¿Por qué? La calumnia no puede permitirlo. Por ello no me interesa nada. El honor es sólo un blasón bueno para los funerales. Y así termina mi catecismo.[9]

Falstaff es un bellaco. Pero la objetividad del genio shakespeariano ha permitido hacernos escuchar no el refunfuñar de un bellaco, sino la irreprochable exposición de una concepción de la ética sensista. Siglos antes, Falstaff expone las ideas sensistas de manera más exhaustiva y objetiva, de cuanto luego logre hacerlo Franz Moor.[10] En el monólogo de Falstaff, para nosotros, no hay bellaquería, sino coraje, el coraje del teórico, que no tiene miedo de extraer de las premisas conclusiones extremas. El personaje cómico se eleva aquí hasta la estatura del ideólogo, y el conflicto asume el carácter de choque de ideas. Cada una de ellas posee, *en su interior*, una justificación no solamente psicológica, sino también lógica.

La posición opuesta a la de Falstaff aparece en la cultura como apología del heroísmo, que encuentra su manifestación extrema en la locura heroica. La inscripción árabe sobre el orden de Shamïl de la colección del Ermitage dice: "Quien prevé las consecuencias, no hará nunca nada grande". En estas palabras existe una completa filososfía de la historia. Ella nos hace recordar las múltiples apologías de la locura heroica hasta los *Folli* de Béranger que en la traducción de V. Kurochkin suscitaron una muy fuerte resonancia en el ambiente de los populistas rusos.

Una forma particular de victoria sobre la muerte y su superación es el suicidio (por ejemplo, el meditado suicidio de los cónyuges Lafargue).

El vasto trabajo de Michel Vovelle, *La mort et l'Occident. De 1300 à nos jours,*[11] muestra de manera convincente que la estabilidad y limitación de la lengua originaria es el estímulo para sus arrolladoras transformaciones [*lavinoobraznych*], que convierten el contenido originario en formalidad. Ello permite, habiendo transformado los medios de expresión en un complejo formalizado, separar la idea de la muerte del orden primario de significados y convertirla en una de las lenguas universales de la cultura.

Un proceso análogo se insinúa en la simbólica cultural del sexo. El error radical de la teoría freudiana reside en ignorar

el hecho de que el sexo se convierte en la lengua sólo al precio de la pérdida de la realidad inmediata y de su traducción en una esfera formal, "vacía", y por ello lista para cualquier contenido. Conservando la inmediata (y siempre individual) realidad emotiva, su base fisiológica, el sexo no puede llegar a ser una lengua universal. Para llegar a serlo debe formalizarse y, como muestra el ejemplo del babuino que admite la derrota,[12] separarse totalmente de la sexualidad como contenido. La difusión de diversas variantes de la doctrina freudiana, que han invadido enteros estratos de la cultura de masas del siglo XX, induce a creer que ellas ya para nada se apoyan en los impulsos inmediatos de la sexualidad natural. Tal difusión es testimonio del hecho de que los fenómenos, devenidos lengua, irremediablemente pierden su lazo con la inmediata realidad extrasemiótica. Las épocas en las cuales el sexo se vuelve objeto de una acentuada atención por parte de la cultura constituyen el tiempo de su decadencia fisiológica y no de su florecimiento. Desde el campo de la semiótica de la cultura el sexo regresa por segunda vez a la práctica fisiológica, pero ya como metáfora terciaria de la cultura. Las tentativas de restablecer en la práctica fisiológica todo lo que la cultura produce en primer lugar con la palabra no convierte la cultura en metáfora del sexo, como sostiene Freud, sino el sexo en metáfora de la cultura. Por ello se le exige sólo una cosa: dejar de ser sexo.

Notas

[1] M.Y. Lermontov, *Sočinenia v 6-ti.*, vol. VI, p. 415.

[2] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*, cit., vol. III, l.I.,p. 250 [La poesía es de octubre de 1830].

[3] A.A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 tomach* [Recopilación de las obras en ocho volúmenes], Moscú-Leningrado, 1960, vol. III, p. 301.

[4] Véase en Baratynski:

I žizni darovat', o lira,
Tvoë soglas'e zachotel.

[Y a la vida donar, oh lira,
he querido tu conformidad.]

[5] La rima homonímica *delo-delo* subraya que en un caso se trata de *delo* / trabajo, y en el otro de *delo* / término burocrático por fascículo. [Cita de *Tërkin na tom svete* (Tërkin al otro mundo), poema escrito entre el 1954 y el 1963 y

publicado en 1963 en *Izvestija*; en los versos citados se halla nombrado el subtítulo del poema precedente de Tvardovski, *Vasilij Tërkin. Kniga pro bojca* (Vasili Tërkin. Libro sobre un combatiente), cfr. A.T. Tvardovski, *Sobranie sočinenij v šesti tomach* (Recopilación de obras en seis volúmenes), Moscú, 1978, vol. III, p. 332]

[6] M.Y. Lermontov, *Sočinenija v šesti tomach,* cit., vol. II, p. 59, con una puntuación que altera el sentido: *ibid*, vol.VI, p.415. La variante de puntuación que muda el sentido no ha sido relevada.

[7] Véanse los múltiples ejemplos en la mitología antigua de las bodas del héroe con una diosa.

[8] E.A. Baratynski, *Poln. sobr. stichotvorenij* [Recopilación completa de las poesías], Leningrado, 1936, vol.1, p. 138.

[9] W.Shakespeare, *Poln. sobr. soč. v.8 tt.* [Recopilación completa de las obras en ocho volúmenes], Moscú, 1959, p. 103.

[10] [Protagonista del drama de Schiller *Los bandidos*.]

[11] M. Vovelle, *La mort et l'Occident. De 1300 à nos jours*, París, Gallimard, 1983.

[12] En el choque entre los machos de los babuinos, el vencido admite la propia derrota a través de un gesto que imita la postura sexual de la hembra.

19

Perspectivas

Como hemos visto las explosiones son un elemento inevitable del proceso dinámico lineal. Hemos constatado que en las estructuras binarias esta dinámica se distingue por una evidente originalidad. ¿En qué consiste esta originalidad?

En las estructuras ternarias las explosiones más potentes y profundas no se extienden a toda la compleja riqueza de los estratos sociales. La estructura central puede vivir una explosión tan potente y catastrófica que su fragor resonará en todo el complejo de la cultura. Y, sin embargo, en las condiciones de una estructura ternaria, las afirmaciones de los contemporáneos, y después de ellos también de los historiadores, sobre la completa destrucción de todo orden del viejo sistema, son una mezcla de autoengaño y de eslóganes tácticos. Aquí no se trata solamente del hecho de que la absoluta destrucción de lo viejo sea imposible tanto en las estructuras ternarias como en las binarias, sino también de algo más profundo: las estructuras ternarias conservan determinados valores del período precedente, transfiriéndolos desde la periferia al centro del sistema. El ideal del sistema binario, en cambio, es la completa aniquilación de todo lo existente que se considera como contaminado por irremediables vicios. El sistema ternario aspira a adecuar el ideal a la realidad, mientras que el binario pretende realizar concretamente el ideal irrealizable. En los sistemas binarios la explosión se adueña del conjunto de la vida cotidiana. Lo irrealizable de este experimento no se manifiesta de inmediato. Al comienzo atrae a los estratos más maximalistas de la sociedad con la poesía de la construcción repen-

tina y radical de "una nueva tierra y un nuevo cielo" [*Apocalipsis* XXI, 1].

El precio que hay que pagar por la utopía se revela sólo en el estadio siguiente. El rasgo característico de los momentos explosivos en los sistemas binarios es que se vivan como momentos únicos e incomparables a cualquier otro momento de toda la historia de la humanidad. Se proclama la supresión no de un estrato concreto, sino de la existencia misma de la historia. En su expresión ideal es el apocalíptico "no habrá más tiempo" [*Apocalipsis*, X, 6], y en la realización práctica se refleja en las palabras con las cuales Saltykov termina su *Istorija odnogo goroda*[Historia de una ciudad]: "La historia ha interrumpido su curso". A ello se halla ligada la aspiración a sustituir la jurisprudencia por principios morales o religiosos.

En *La hija del capitán* hay un pasaje que llama la atención desde este punto de vista: Masha Mironova llega a la capital para salvar a Grinev que ha caído en desgracia. Entre ella y Catalina II, que piensa como estadista, se produce una conversación digna de ser señalada. Enterada de que su interlocutora es la hija del capitán Mironov ajusticiado por los secuaces de Pugachev, Catalina dice:

> Sois huérfana: ¿Váis a presentar querella por la injusticia y la ofensa?

Masha da una respuesta inesperada:

> Todo lo contrario, señora. He venido a pedir clemencia, no justicia.[1]

Este tema, que Pasternak en el *Doctor Zhivago* llamó "la falta de principios del corazón", atormentaba a Pushkin en los años treinta, y a él volvió otras veces. En *Andželo* [Angel] el protagonista, un severo moralista, caído en la tentación, reconoce el propio pecado, manifestando en lo que respecta a sí mismo la misma fidelidad inhumana a los principios que lo guiaban en la condena de los criminales:

> [...] Duk togda: "Čto, Andželo, skaži,
> Cego dostoin ty?" Bez slëz i bez bojazni
> S ugrjumoj tvërdost'ju tot otvečaet: "Kazni..."
>
> [..."Y ahora, dí, Angel", preguntó el duque,

¿de qué cosa sois digno?" Sin lágrimas y sin temerosa incertidumbre, pero sombrío, aquéllos: "De ejecución..."]

Sin embargo triunfa no la justicia sino la clemencia:

Izabela
Dušoj o grešnike, kak angel, požalela.

[Como ángel, piedad por el pecador
demostró Isabel.]

Y todo el sentido del poema se halla condensado en el verso de clausura, destacado gráficamente en una estrofa separada:

I Duk ego prostil.

[Y el duque perdonó.][2]

Finalmente, siempre en este orden de súplicas de clemencia suena concluyente el verso:

I milost'k padšim prizyval.

[Y para los caídos gracia demanda.][3]

La gracia se contrapone a la Ley, la cual, en sustancia, era también la protagonista de la oda "La libertad."

En la antítesis gracia vs. justicia, la idea rusa —fundada en la binariedad— se contrapone a las reglas latinas, animadas por el espíritu de la ley: *Fiat justitia - pereat mundus* y *Dura lex, sed lex.*[4]

Y por ello resulta todavía más interesante la persistente tendencia de la literatura rusa a ver en la ley un principio árido e inhumano en contraposición a conceptos informales como la gracia, el sacrificio, el amor. Detrás de esto se perfila la antítesis entre derecho estatal y moralidad personal, entre política y santidad.

En Gogol, en particular a partir de sus *Vybrannye mesta iz perepiski s druz' jami* [Fragmentos elegidos de la correspondencia con amigos], se inicia la tradición de la contraposición entre la ley estatal y la moral humana. Aunque el consejo gogoliano de corregir al muzik ebrio con admoniciones del tipo

"¡Ah, tú, con tu sucio hocico!", haya suscitado una desaprobación general compartida incluso por los eslavófilos, la idea misma de la construcción de una sociedad no jurídica en esta u otras formas se defiende durante todo el curso de la segunda mitad del siglo XIX. El abogado es invariablemente una figura negativa tanto en Tolstoi como en Dostoievski.

La reorganización judicial fue indudablemente el fruto más meditado de la época de las reformas, y sin embargo, fue sometida a los ataques más encarnizados tanto desde la izquierda como desde la derecha. Al liberalismo político se contraponía la utopía. Dostoievski por boca de Sonia exhortaba a Raskolnikov a arrodillarse en medio de la plaza y a arrepentirse frente al pueblo. Tolstoi en *Vlast' t'my* [El poder de las tinieblas] junto a Akim, que tiene dificultad de lenguaje pero justamente por ello proclama la verdad escondida a los "escribas y fariseos", afirma la superioridad de la conciencia sobre la ley y del arrepentimiento sobre el juicio:

> (La gente se le acerca, quiere apresarlo [Nikita])
> AKIM: (Extiende los brazos) ¡Esperad! Muchachos, esperad, es decir...
> NIKITA: Akulina, yo lo he envenenado. Perdóname en nombre de Cristo. [...]
> EL URIADNIK: ¡Arréstenlo! Id a buscar el tribunal y sus asistentes. Hay que celebrar un proceso verbal. Levántate, tú allí, ven aquí.
> AKIM: (Al uriadnik) Pero tú, es decir, esto es, botones lucientes, espera. Déjalo, esto es, hablar, es decir.
> EL URIADNIK: (A Akim) Tú, viejo, métete en tus asuntos. Yo debo celebrar un proceso oral.
> AKIM: Eh, tú, ¿cómo estás?, quiero decir, espera, digo. No hables, esto es, di verbalmente, es decir. Aquí, esto es, el hecho atañe a Dios... Un hombre se confiesa, es decir, y tú, esto es, hablas de verbal...[5]

La situación binaria atraviesa la evolución entre las explosiones que desgarran su continuidad ("la naturaleza se halla toda lacerada" según las palabras atribuidas por Mandelstam a Lamarck).[6] En la civilización de tipo occidental, como se ha dicho ya, la explosión desgarra sólo parte de los estratos de la cultura, aunque se entreteje con una parte muy significativa. La continuidad se trama con las laceraciones, formando un único nexo histórico. En las estructuras binarias los momen-

tos de explosión pueden romper la cadena de las sucesiones continuas, cosa que conduce inevitablemente a profundas crisis, pero también a radicales renovaciones. Así la época de las reformas en la Rusia del último trentenio del siglo XIX fracasa por el simultáneo pasaje a los métodos de terror tanto de parte del gobierno como de parte de los democráticos. El deseo de cerrar la historia chocó con la aspiración a forzarla a dar un salto. Las partes adversarias se acercan sólo en una cosa: en la hostilidad hacia *los postepenovcy*. Junto a ello, la elevada e irreprochable moral de los activistas de los partidos contrarios no resultaba en realidad irreprochable desde el punto de vista de la estructura en su conjunto. Esta se orienta hacia una posición de mediación y aspira sólo a la supervivencia; su mecanismo es la justicia. La vertiente fascista se aferra a la verdad (que es siempre su verdad) a cualquier precio. La extrema encarnación de la primera es el compromiso, la de la segunda es la guerra hasta el final victorioso y el completo aniquilamiento del adversario. Por esto la victoria debe ser precedida por una lucha sangrienta, posiblemente por una derrota. En compensación la victoria se perfila como "la última y decisiva batalla": la llegada del reino de Dios a la tierra. La Santa Virgen aparecida a Savonarola, prometiéndole interceder en la realización de sus ideas, advertía:

> Esta renovación y dilatación de la Iglesia no podrá cumplirse sin gran tribulación ni sin la espada, como tú les has dicho, especialmente en Italia, la cual es causa de todos estos males por su lujo y por su soberbia y otros innumerables e indecibles pecados de sus jefes.

La Madonna mostró a Savonarola el espectáculo de Florencia y de toda Italia invadidas por la sedición y la guerra.[7] Pero luego la Madonna mostró a Savonarola otra esfera:

> Después de haber abierto el palio, vi la ciudad de Florencia toda llena de lirios en flor, que se extendían por arriba de las almenas fuera de los muros por todas partes, y los ángeles sobre las murallas la miraban.[8]

La milagrosa, utópica reencarnación del hombre se inicia siempre, en la teoría, con un sacrificio redentor y el derrame de sangre. En la práctica está condenada a anegarse en la sangre.

En medio de la brillante pléyade de los escritores rusos del siglo pasado que han conquistado el reconocimiento mundial, nuestra mirada de todos modos se detiene siempre en la figura solitaria y enigmática de Krylov. Conocido por los lectores de todos los estratos sociales, se halla completamente solo en la lucha literaria de su época. No puede idealizar al pueblo, dado que él mismo es el pueblo. Es libre de ilusiones. Su lúcida inteligencia no es ajena al escepticismo, pero su pathos principal es la lucidez. No cree en los milagros, cualquiera sea el que sea llamado a cumplirlos, el zar o el pueblo. No embellece al mužik, si bien en los fundamentos profundos de su autoconciencia él sea ciertamente un demócrata. Algunas veces su tono se eleva hasta la profecía. En la variante no destinada a la imprenta de la fábula *Parnas* [Parnaso] Krylov escribía:

Kak v Grecii bogam prišli minuty grozny
I stal ich kolebat'sja tron;
Il' tak skazat', prostee vzjavši ton,
Kak bogi vychodit' iz mody stali von,
To načali bogam prižimki delat' rozny
[...]
Bogam chudye šutki:
Žit'ë tesnee každyj god,
I nakonec im skazan v sutki
Sovsem iz Grecii pochod.
Kak ni bili oni uprjamy,
Prišlo ocistit' chramy;
No eto ne konec: — davaj s bogov lupit'
Vsë, čto oni uspeli nakopit'.
Ne daj Bog iz bogov razžalovany byt'!

Cuando en Grecia para los dioses llegaron los fatales instantes
y comenzó a vacilar su trono,
o por decir así, formulado en tono más simple,
cuando los dioses comenzaron a estar pasados de moda,
entonces comenzaron a oprimir a los dioses de todas las maneras
[...]
hacer malas bromas a los dioses:
la vida es más difícil cada año,
y al final se les dijo que en veinticuatro horas
abandonen Grecia del todo.
Como eran testarudos,

llegó el momento de limpiar los templos.
Pero no terminó aquí: afuera, se les quitó
a los dioses todo lo que habían logrado acumular.
Que Dios no quiera: ¡ser aliviados de la carga de los dioses!

Es cierto que la expulsión de los dioses significó la llegada de un nuevo patrón por el cual "era delimitado" el Parnaso "stal pasti na nëm Oslov" [se puso a pastorear a los asnos]. Ni lo viejo ni lo nuevo suscita en Krylov ilusiones. Su pathos es el sentido común, la liberación de las ilusiones, del poder de las palabras y de los eslóganes. Pero la fuerza de Krylov se halla no sólo en la destrucción de las ilusiones: quizás en toda la historia de la cultura rusa nadie ha logrado reconciliar de manera tan orgánica la auténtica *narodnost'* con la más alta cultura europea.

Krylov ciertamente no es el único, aunque sea el más vívido exponente de esta dirección de la cultura rusa, extraño tanto para los eslavófilos como para los occidentalistas, extraño al mismo principio de "quien no está con nosotros está en contra de nosotros", principio guía de los sistemas binarios. En este sentido es necesario mencionar también los nombres de Ostrovski y especialmente el de Chejov.

Lo dicho tiene una relación directa con los eventos que se desenvuelven ahora en el territorio de la ex Unión Soviética. Desde el punto de vista de las cuestiones analizadas por nosotros, el proceso del que somos testigos puede ser descrito como conversión de un sistema binario en uno ternario. Sin embargo, no se puede dejar de destacar la particularidad del momento: el mismo pasaje es pensado en los conceptos tradicionales de la binariedad. De hecho se conciben dos posibles vías. La primera, llena de los más sombríos presagios, es la vía que ha conducido a Gorbachev a la pérdida real del poder: consiste en la sustitución de las reformas por declaraciones y programas, que ha terminado por llevar al país a un callejón sin salida. La otra, que se expresa en varios planos del género "de los quinientos días" y de otros proyectos de reorganización de la economía, aplasta clavo con clavo, explosión con explosión.

El pasaje del pensamiento orientado por las explosiones a una conciencia evolutiva adquiere ya un significado particular, dado que toda la cultura precedente, para nosotros habi-

tual, tendía a la polaridad y al maximalismo. Sin embargo, la autodescodificación no es adecuada a la realidad. En la esfera de la realidad las explosiones no pueden desaparecer, se trata solamente de la superación de la elección fatal entre éxtasis y catástrofe. Por otro lado, el maximalismo ético se ha enraizado de manera tan profunda en los fundamentos de la cultura rusa, que difícilmente se pueda hablar del "peligro" de una absoluta afirmación de la *aurea mediocritas*, y, todavía más, temer que el aplanamiento de las contradicciones frene los procesos explosivos creativos. Si el movimiento hacia adelante —y la alternativa a ello sería solamente una catástrofe, cuyo límite es difícil prever— supera aún más el límite en el que nos encontramos, entonces el orden que surgirá difícilmente pueda ser una simple copia del occidental. La historia no conoce repeticiones, sino que ama las rutas nuevas, imprevisibles.

Notas

[1] A.S. Pushkin, *Poln.sobr.soč.*., cit., vol. VIII, l, 1, p. 372.

[2] *Ibid.*, vol.V, pp.128-129. Gracias a la estructura gráfica, la pausa primera del último verso le confiere el carácter de enunciación conclusiva de todo el poema. [El poema citado es de 1833.]

[3] Véase una primera variante de este verso: "I miloserdie vospel" [y he cantado a la clemencia]. Este verso que se liga al precedente: "čto vsled Radiščevu vosslavil ja svobodu" [siguiendo a Radishchev he glorificado la libertad], une *Pamiatnik* [El monumento] y la oda (*Vol'nost'* [La libertad] como inicio y cumplimiento del camino. [El verso es cita del poema con el epígrafe horaciano "Exegi monumentum", publicado póstumamente, con la fecha en el manuscrito del 21 de agosto de 1836; el primer verso con el cual se hace la referencia comúnmente es: "Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvorny" (Me he erigido un monumento más perenne que el bronce); la oda "La libertad" fue compuesta en 1817.]

[4] Véase la cita irónica en la poesía de Pushkin *Brovi car' nachmurja*...[El zar arrugando las cejas]: "Vešajut za šeju, —no' surov zakon" [los cuelgan del cuello, —pero "severa es la ley"]. La confrontación con el lema latino revela el sentido del verso: una tentativa de autojustificación. [La poesía es de 1825, cfr. A.S. Pushkin, *Poln. sobr. soč.*, cit., vol. II, p. 430.

[5] L.N. Tolstoi, *Sobr.soč. 22-ch t.*, cit. vol. XI, pp. 98-99.

[6] O.E. Mandelshtam, *Soč. v 2-ch tt.* [Obras en dos volúmenes], Moscú, 1990, vol. I, p.186.

[7] ¿No deriva de aquí la idea del globo terrestre animado por Woland en Bulgakov? La biografía de Savonarola en dos volúmens de Pascal Villaro, publicada en 1913 con el prefacio de L.L. Volynski, indudablemente entraba en la esfera de los intereses de Bulgakov.

[8] Los textos de Savonarola se citan según el Apéndice del libro de P. Villaro, vol. II, Moscú, 1913, pp. 151-252.

20

A modo de conclusión

La idea de que el punto de partida de cualquier sistema semiótico no sea el simple signo aislado (la palabra), sino la *relación* por lo menos entre dos signos, nos hace pensar de manera diferente las bases fundamentales de la semiosis. El punto de partida no resulta ser el modelo aislado, sino el espacio semiótico. Este espacio está colmado de conglomerados de elementos, que se encuentran en las relaciones más diversas el uno con el otro: pueden aparecer en calidad de sentidos que se chocan, que oscilan en el espacio entre una plena identificación y una absoluta divergencia. Estos textos heterolingüísticos incluyen en sí al mismo tiempo ambas posibilidades, esto es, un mismo texto puede encontrarse en relación con un orden cualquiera de sentido en un estado de no intersección, y en relación con otro, en un estado de identidad. Esta variedad de lazos posibles entre los elementos de sentido crea un sentido volumétrico, al que se puede comprender plenamente sólo cuando se considera las relaciones de todos los elementos entre ellos y las de cada uno de ellos con el conjunto. Más allá de esto, hay que tener presente que el sistema posee una memoria de los estados precedentes en un potencial "presentimiento" del futuro. De ese modo, el espacio de sentido es polivolumétrico tanto en la relación sincrónica como en la diacrónica: posee límites borrosos y la capacidad de insertarse en los procesos explosivos.

El sistema, pasando a través de la fase de autodescripción, es sometido a cambios: se atribuye límites precisos y un grado significativamente más alto de unificación. Sin embargo, sólo

en teoría se puede separar la autodescripción del estado que la precede. En realidad ambos niveles influyen constantemente uno en el otro.

La autodescripción de la cultura convierte a su límite en un hecho de autoconciencia, y se puede parangonar, por un lado, a los confines imprecisos que dividen, sobre los mapas lingüísticos, las áreas de difusión de las lenguas y, por el otro, a su neta subdivisión sobre el mapa político.

El momento de la autoconciencia confiere a los límites de la cultura su determinación; y la inserción de consideraciones político-estatales ha dado repetidamente un carácter dramático a esta cuestión.

Antes hemos hablado de los sistemas culturales binarios y ternarios. Su pasaje a través de la línea crítica de la explosión será diferente. En los sistemas ternarios los procesos explosivos raramente se adueñan de todo el complejo de la cultura. Por lo general, se produce una combinación de la explosión en algunas esferas culturales y el desarrollo gradual en otras como fenómenos simultáneos. Así, por ejemplo, la caída del Imperio napoleónico, acompañada por una explosión paradigmática en el campo de la política, de la estructura estatal, de la cultura en su alcance más amplio, no afectó la propiedad de las tierras, vendidas en los años de la revolución (como "bienes nacionales"). Se podría también indicar cómo la estructura romana del poder ciudadano permanece constantemente viva a través de las múltiples peripecias de las invasiones bárbaras y, aunque transformada hasta volverse irreconocible, ha conservado una ininterrumpida continuidad. Esta capacidad de la cultura, desarrollándose sobre la base del Imperio romano, de conservar en los cambios la inmutabilidad, y de volver la inmutabilidad una forma de cambio, ha tenido una influencia notable en las características fundamentales de la cultura europea occidental. Incluso las tentativas de total reorganización de todo el espacio vital, como la utopía religioso-social de Cromwell o la explosión de la dictadura jacobina, en sustancia se adueñaban sólo de esferas sumamente limitadas de la vida. También Karamzin destacó que, mientras en la Asamblea nacional y en el teatro hervían las pasiones, en la calles parisienses del barrio del Palais Royal se vivía una vida alegre y alejada de la política.

Peculiar de la cultura rusa, con su estructura binaria, es una autovaloración completamente distinta. Hasta donde el

análisis empírico puede descubrir procesos multifactoriales y graduales, en el nivel de la autoconciencia nos encontramos con la idea del pleno e incondicional aniquilamiento de lo viejo y del nacimiento apocalíptico de lo nuevo.

Los teóricos del marxismo escribían que el pasaje del capitalismo al socialismo tendría inevitablemente un carácter de explosión. Eso estaba motivado por el hecho de que todas las otras formaciones habían nacido en el ámbito de las fases precedentes, mientras que el socialismo iniciaba un período completamente nuevo. Su nacimiento era posible sólo sobre las ruinas y no en el seno de la historia precedente. Y se mostraba que tanto el orden feudal como el burgués surgieron originariamente del campo de la economía, y solamente después habían adquirido una forma jurídico-estatal. Sin embargo, se operaba con un curioso falseamiento: los ejemplos de la maduración de una nueva estructura en el seno de la vieja eran proporcionados por la historia, desarrollándose en el espacio del Imperio romano y de sus herederos culturales. En cambio, la teoría del socialismo "en un solo país" era argumentada con hechos de la historia rusa de este siglo, esto es, de una historia con una autodescodificación claramente binaria.

Aquí hay que destacar sobre todo que la idea de la imposibilidad del nacimiento del socialismo en el ámbito del capitalismo, por un lado, divergía de las ideas de los socialdemócratas occidentales y, por el otro, recordaba con claridad una concepción que periódicamente surgía en la historia rusa. Las palabras apocalípticas de "un nuevo cielo" y de "una nueva tierra" han hechizado en el curso de la historia a muchas corrientes social-religiosas. Pero en Occidente, por lo general, se trataba de movimientos religiosos periféricos, que en forma periódica emergían a la superficie, sin mantenerse nunca por largo tiempo como dominantes de grandes culturas históricas. La cultura rusa toma conciencia de sí misma en las categorías de la explosión. Quizás el momento más interesante en este sentido sea el que estamos atravesando. Teóricamente está tomando conciencia de sí como la victoria del desarrollo real, "natural" sobre los experimentos históricos en quiebra. Y como si la palabra de orden de esta época estuviera destinada a volverse la vieja regla de los fisiócratas: "laissez faire, laissez passer". La idea de la independencia del desarrollo económico en Europa occidental se ligaba orgánicamente al desarrollo gradual en el

tiempo, con el rechazo de "frustrar la historia". En nuestras condiciones este mismo eslogan se halla sobrecargado de la idea de la intromisión estatal y de la instantánea superación de espacios históricos en los términos más breves —ora en quinientos días, ora en cualquier otro período—, porque ha sido dictado previamente por la historia. Psicológicamente aquí se halla la misma base que está presente en la idea de Pedro de "alcanzar y superar a Europa": en el período entre la batalla de Narva y la paz de Nystad (o en tiempos más cercanos en el "plan quinquenal en cuatro años").

Queremos llegar a los logros del desarrollo gradual adoptando la técnica de la explosión. Esto, sin embargo, no es el resultado de la desconsideración de alguien, sino de la severa imposición de la estructura histórica binaria.

El cambio radical en las relaciones entre la Europa oriental y la occidental, que sucede frente a nuestros ojos, nos brinda, quizás, la posibilidad de pasar al sistema ternario común para Europa; y de renunciar así al ideal de destruir "el viejo mundo hasta sus fundamentos, después de lo cual" hay que construir sobre aquellas ruinas un mundo nuevo. Dejar escapar esta posibilidad sería una catástrofe histórica.

Indice de nombres

Achmatova, seudónimo de A.A. Gorenko 150, 152
Aleksandr Jaroslavich (Nevski), 76, 93 n 29
Alejandro I (zar), 130, 132, 134, 135, 138, 175
Alejandro II (zar), 158 n 61
Alejandro III (zar), 101, 149
Andersen, H. Ch., 166
Anderson, L., 205
Andrea Cappellano, 92 n 8
Arakcheev, A.A., 132, 134, 135
Avvakum, 149

Babaevski, S.P., 93 n 24
Bajtín, M. M., 190
Balzac, H. de, 27
Baratynski, E.A., 22, 50 n 2, 137, 138, 158 n 58, 217, 220 n 4
Barbier, A., 121
Barker, C., 168
Barsov, E. V., 79
Bazzarelli, E., 49 n1
Belinski, V. G., 22, 23, 24, 25 n 6 y 9
Beloselski-Belozerski, A. M., 138
Benediktov, V. G., 23
Béranger, P.-J. de, 219
Berceo, Gonzalo de, 93 n 33
Bergolc, O.F., 91
Bernadotte, J.-B., 175
Berton, J.-B., 148
Bestuzhev, A. A., véase Marlinski
Blok, A. A., 37, 39, 40, 41, 43 n 5, 86, 188, 212, 220 n 3
Brummell, G. B., 70
Bulgakov, M. A., 56, 60 n 3, 106, 107, 111 n 13 y 16, 162, 212 n 7
Bulwer-Lytton, E., 21, 24 n 3
Burgkmair, H., 104
Byron, G. G., 114, 188

Chaadaev, P. Ja., 114-5, 140
Carné, M., 105
Catalina I (zarina), 156 n 24
Catalina II (zarina), 123, 124, 125, 127, 128, 223
Cazotte, J., 136
Chejov, A. P., 28, 30, 31, 34 n 1, 3, 52, 228
Cervantes, M. de, 65, 70, 72, 91 n 5
Chaplin, Ch., 163-4, 165, 166
Chesterton, G. K., 167, 168, 169 n 6
Chomiakov, A. S., 140
Cicianov, M., 177
Clouzot, H.-G., 104
Corday, Ch., 148
Crébillon, C.-P. Jolyot de, 99
Cromwell, O., 231
Chudakova, M. O., 162
Cvetaeva, M. I., 150, 152, 158 n 69

D'Anthès, G., 153, 171, 172, 180 n 4
Daniil Zatochnik, 91 n 2

Dashkova, E. R., 99, 125, 156 n 23, 157 n 40
Davydov, D. V., 114, 154 n 7
Delumeau, J., 20, 24 n 1
Delvig, A. A., 138
Derzhavin, G. R., 50 n 2, 111 n 10, 128, 156 n 34
Diderot, D., 200
Dobroliubov, N. A., 115, 155 n 8
Dostoievskaia, A. G., 149
Dostoievski, F. M., 86, 88, 89, 143, 149, 176, 178, 180 n 14, 225
Du Barry, M.-J. Bécu, 148
Dumas, A., padre, 122
Durova, N. A., 126, 156 n 30
Dynnik, M. A., 213

Eichembaum, B. M., 169 n 4
Eisenstein, S. M., 22
Elagin, N., 128, 156 n 36
Elisaveta (zarina), 97, 122, 125, 126
Eon, Ch. T. De Beaumont, 121, 122, 155 n 19
Heráclito, 213
Eremin, I. P., 92 n 22

Falconet, E.-M., 101
Fedorov, B. M., 138, 177
Fellini, F., 103
Fet, A. A., 188
Flaubert, G., 27, 155 n 14
Florenski, P. A., 57, 60 n 6, 193, 206
Fonvizin, D. I., 125, 156 n 27, 199, 201 n 2
Foti, véase Spasski, P. N.
Francastel, P., 111 n 22
Freidenberg, O. M., 189, 190, 191 n 4
Freud, S., 220
Furtenagel, L., 104

Genishta, I. I., 141
Gnedich, N. I., 138
Goethe, J. W., 18 n 1, 188
Gogol, N. V., 59, 60 n 9, 86, 95 n 50, 152, 158 n 74, 177, 180 n 10, 224
Golicyn, A. N., 131, 132, 134, 135
Goncharova, N. N., 171
Gorbachev, M. S., 228
Gorenko, A. A., véase Achmatova
Goya y Lucientes, F. S., 154 n 1
Greimas, A. J., 76, 80, 93 n 32, 94 n 43
Griboedov, A. S., 27, 100
Gudzi, N. K., 79
Guiraut de Bornelh, 93 n 33
Gukovski, G. A., 188, 189, 191 n 3

Hauptmann, G., 116
Hegel, G. W. F., 29, 173, 212
Helvétius, C.-A., 196
Hoffmann, E. T. A., 203
Holberg, L., 110 n 5
Homero, 82, 94 n 45, 188
Hugo, V., 27

Ignacio de Loyola, 33
Igor Sviatoslavich, príncipe, 72, 73
Ionesco, E., 154 n 3
Isidoro de Sevilla, 75
Iván III (zar), 117
Iván IV, el Terrible (zar), 70, 93, 116, 118, 119, 120, 155 n 16
Ivanov, B., 180 n 1
Ivanov, Viach. I., 211
Izmailov, A. E., 138, 157 n 59

Jakobson, R. O., 15
Jakovlev, M. L., 138
José Flavio, 79, 94 n 42
Juana de Arco, 123

Kant, I., 11, 12, 14 n 2, 42
Karamzin, N. M., 27, 99, 117,

145, 176, 180 n 8, 231
Karamzina, E. A., 145
Karamzina, S. N., 145
Katenin, P. A., 27
Keaton, B., 166
Kiuchelbeker, V.K., 29, 36, 207
Kliuchevski, V. O., 117
Kopchik, V. A., 111 n 20
Korvin-Krukovskaia, A. V., 149
Kovalevskaia, S. V., 148, 149
Kravchinski, S. M., véase Stepniak
Krylov, I. A., 57, 134, 157 n 45, 200, 227, 228
Kukolnik, N. V., 23, 121
Kurbski, A. M., 117, 120
Kuricyn, F. V., 155 n 14
Kurochkin, V. S., 219
Kutuzov-Golenishchev, M. I., 83
Kuzmin, V. D., 92 n 17

Lady Hamilton, 157
Lafargue, L., 219
Lafargue, P., 219
Lafond, J., 154 n 2
Lamarck, J.-B. de Monet de, 225
Lazar, M., 92 n 8
Lermontov, M. Y., 22, 24 y 24 n 4, 111 n 16, 143, 153, 157 n 55, 160, 163, 169 n 3, 185, 214, 221 n 6
Lever, M., 152 n 2
Lichachev, D. S., 155 n 12
Lida de Malkiel, M. R., 76, 93 n 31 y 34
Llull, R., 75, 93 n 26
Lomonosov, M. V., 36, 149, 151
Lopuchina, M. A., 214
Lorenz, K., 47
Lotman, Y. M., 14 n 1, 34 n 1, 43 n 2, 49 n 1, 50 n 2, 60 n 9, 110 n 1, 111 n 21
Louvel, P., 148
Lozinski, M. L., 110 n 8
Luis XV, 121, 122

Maiakovski, V. V., 95 n 5, 100
Mandelshtam, O. E., 225, 229 n 6
Marlinski, seudónimo de A. A. Bestuzhev, 22, 23, 25 n 8, 124
Marr, N. Ja., 186, 189
Martin-Fugier, A., 66
Martynov, I. I., 22
Mérimée, P., 23
Merzliakov, A. F., 151
Meshcherski, N. A., 79, 94 n 42
Metternich-Winneburg, K. W. L., 135
Mickiewicz, 140, 141
Migne, J. P., 93 n 25
Minc, Z. G., 111 n 21
Miasoedov, G. G., 140
Moebius, A. F., 111 n 16
Molière, seudónimo de J.-B. Poquelin, 188
Monomach, V., véase V. Vsevolodovich
Montesquieu, Ch. de Secondant barón de, 99, 122, 156 n 20
Mordovchenko, N. I., 23, 25 n 6
Muraviev, N. M., 145
Musset, A. de, 188

Nabokov, V. V., 180 n 1
Napoleón, 83, 85, 176, 178
Nekrasov, N. A., 89, 143
Nelson, H., 83
Nerón, 67, 68, 69, 155 n 18
Nevskich, A., véase Aleksandr Jaroslavich
Nicolás, 130, 153
Nicolás I, 138, 140, 158 n 61

Orlov, A. G., 127, 128, 129, 156 n 37
Orlov, G. G., 127, 129
Orlova-Chesmenskaia, A. A., 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 156 n 31

Ostolopov, N. F., 138
Ostrovski, A. N., 116, 155 n 8, 228

Panaev, V., 138
Panchenko, A. M., 116, 155 n 12
Panin, N. I., 125, 156 n 25
Paolo I (zar), 128, 132, 156 n 24
Pasternak, B. L., 23, 24 n 5, 90, 95 n 37, 143, 150, 151, 173, 180 n 6, 223
Pelpach, F., 154 n 2
Perovskaia, S. L., 148, 158 n 66
Perrault, Ch., 62
Perrot, M., 67
Persio Flaco, Aulio, 198
Pedro I, llamado el Grande (zar), 89, 102, 156 n 24, 233
Pedro III (zar), 124, 127, 156 n 24
Pirev, I. A., 93 n 24
Platón, 47, 50 n 5, 204, 205
Platonov, S. F., 117
Plauto, T. M., 188
Poe, E. A., 167-8
Pogodin, M. P., 140
Ponomareva, S. D., 127, 137, 138, 142, 157 n 47
Ponyrko, N. V., 155 n 12
Potemkin, G. A., 127, 128
Potocki, J., 108
Protasova, E. I., 145
Pugachev, E. I., 223
Pushkin, A. S., 22, 23, 25 n 7, 29, 34 n 2, 36, 40-1, 43 n 3, 58, 60 n 7, 85, 94 n 47, 95 n 50, 97, 98, 99, 100, 105, 110 n 2, 4 y 6, 111 n 13, 114, 126, 128, 130, 132, 138, 140, 141, 143, 144, 148, 154 n 5, 156 n 31, 157 n 43, 46, 50, 54, 56 y 60, 158 n 62, 67 y 70, 161, 169 n 2, 170, 171, 172, 174, 177, 180 n 3, 4, 7 y 13, 182, 184, 186 n 1, 207, 213 n 2 y 5, 214, 215, 220 n 2, 223, 229 n 1 y 2
Pustygina, N., 180 n 5
Pyliaev, M. I., 156 n 37, 157 n 39

Rabelais, F., 91 n 1
Racine, J., 188
Radishchev, A. N., 58, 60 n 8, 229 n 3
Radlov, E. L., 46, 50 n 3
Rambouillet, C. de Vivonne, marquesa de, 135
Redondo, A., 154 n 2
Rembrandt, H. van Rijn, 168
Repin, I. E., 136
Ricardo I (Corazón de León), 93 n 33
Robespierre, M.-F.-I., 148
Rossini, G., 141
Rousseau, J.-J., 54, 55, 60 n 2, 99, 188, 198, 199, 200, 201 n 1
Rileev, K. F., 83, 123, 156 n 22, 175, 176

Saltykov-Shchedrin, seudónimo de M. E. Saltykov, 223
Sand, G., seudónimo de A.-L.-A. Dupin, 126, 147
Saurin, B. J., 59
Saussure, F. de, 11
Savonarola, G., 208, 229 n 8
Shcherbatov, M. M., 126, 156 n 29
Schiller, J. C. F., 198, 221 n 10
Schlegel, A. W. von, 173
Shakespeare, W., 102-3, 110 n 9 y 10, 177, 188, 218, 221 n 9
Shamīl, 202
Shishkov, A. S., 27, 134, 175
Smirnov, A. A., 91 n 4
Smirnov-Sokolski, N., 208
Soloviev, V. S., 54, 162, 200
Solzhenitsin, A. I.,
Somov, O. M., 138
Sorokin, J. S., 186
Spasski, P. N. (Foti), 131, 132,

133, 134, 135, 157 n 46
Sreznevski, I. I., 93 n 23
Stalin, seudónimo de I V. Dzugashvili, 189
Stepniak, seudónimo de S. M. Kravchinski, 89
Shubnikov, A. V., 111 n 20
Suchovo-Kobylin, A. V., 158 n 64
Sumarokov, A. P., 99
Suetonio, T. C., 67, 68, 69, 92 n 9
Sviatoslav Jaroslavich, 94 n 39
Swedenborg, E., 46
Swift, J., 112

Tarkovski, A. A., 105
Tieck, L., 112
Tiutchev, L., 44, 45, 46, 49 n 1 y 2, 153 n 1
Tiutcheva, A. F., 145, 146, 157 n 61
Tolstoi, A. K., 147, 158 n 65
Tolstoi, L. N., 13, 66, 86, 88, 100, 146, 155 n 13, 158 n 63, 161, 203, 225, 229 n 5
Tomashevski, B. V., 60 n 4, 161, 169 n 4
Tomás de Aquino, 75
Toporov, V. N., 94 n 44
Trubeckoi, P. P., 102
Turguenev, And. I., 29, 158 n 70
Turguenev, I. S., 21, 24 n 2
Tvardovski, A. T., 207, 215, 221 n 5
Tinianov, Y. N. 36, 43 n

Uspenski, B. A., 98, 110 n 5, 111 n 22, 154 n 6, 169 n 5, 197 n 1

Vacuro, V. E., 137, 157 n 49
van Eyck, J., 104
Vassmer, M., 92 n 23
Velázquez, D. R., de Silva, 104
Venevitinov, D. V.,138, 140, 141
Veselaia, G. A., 128
Veselovski, A. N., 198
Veselovski, S. B., 117, 155 n 17
Vigel, F. F., 158 n 76
Vilenbachov, V. G., 158 n 75
Villaro, P., 229 n 8
Vinogradov, V. V., 189
Visconti, L., 104, 108
Viazemski, P. A., 110 n 6, 140, 144, 157 n 53, 177, 180 n 11
Vladimir Vsevolodovich, (Monomach), 75, 93 n 27
Volkonskaia, M. N., 139, 140, 157 n 51
Volkonskaia, Z. A., 137, 138, 140, 141, 142, 147
Volkonski, S. G., 139
Volynski, L. L., 229 n 7
Vovelle, M., 219, 221 n 11
Watteau, J.-A., 157 n 48
Wilmot, K., 128, 156 n 37
Wilmot, M., 128, 156 n 37

Zagriazhskaia, N. K., 127, 128
Zakrevskaia, A. F., 143, 145, 157 n 58
Zavalishin, D. I., 174, 175, 176
Zelenin, D. K., 217
Zhirmunski, V. M., 187, 188, 189, 191 n 1
Zola, E., 195
Zhukovski, V. A., 14 n 1, 27, 36, 39, 43 n 2
Zveteremich, P., 158 n 69

Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales

Sociología / Semiótica
Serie CLA·DE·MA

gedisa editorial

Yuri M. Lotman
Cultura y explosión

En esta obra de gran alcance conceptual, Lotman analiza los cambios socioculturales y los mecanismos semióticos que los regulan. Su enfoque sitúa a este eminente semiólogo social ruso en la intersección de los horizontes de trabajo de Umberto Eco y Norbert Elias.

El autor distingue en esta obra dos tipos de desarrollo, uno gradual y otro explosivo. Las estructuras de poder de los países de Europa occidental permiten que ambos cooperen produciendo cambios parciales que garantizan tanto la continuidad como la innovación de la cultura. En cambio, la estructura de poder característica de Rusia hace incompatibles el cambio gradual y el explosivo, por lo que siempre ha sido propicia a rupturas radicales.

Desde su concepción de la cultura como sistema semiótico, Lotman redefine el modelo de organización social como la necesaria coexistencia de una pluralidad de lenguajes en intersección. La función de la cultura consiste en aspirar a su unificación, aunque ésta siempre será parcial. En este proceso, el papel del arte es esencial, porque permite experimentar nuevos lenguajes y superar viejas normas.

En diálogo con la historiografía, la lingüística y el psicoanálisis, Lotman explora la aparición, coexistencia y superación de valores y significaciones socioculturales en diversos contextos y tiempos. Sus análisis de *El cantar del mio Cid*, de textos de Ramon Llull, Cervantes y Shakespeare, al lado de detalladas investigaciones de la literatura y la historia política rusas muestran de manera muy diferenciada los procesos internos de sistemas semióticos y sociales y sus momentos de cambio.

Yuri Michailovich Lotman (Petrogrado, 1922 - Tartu, 1993), uno de los teóricos más importantes de la semiología, la literatura y la cultura rusas, fue profesor de historia de la literatura rusa en la Universidad de Tartu (Estonia) desde 1960 hasta su muerte en 1993. De su amplia bibliografía se han traducido al castellano las obras: *Estructura del texto artístico*, *La semioesfera*, *Acerca de la semioesfera*, *Semiótica de la cultura*, *Estética y semiótica del cine* y *Consideraciones sobre la tipología de la cultura*.

ISBN 978-84-7432-649-9

creative commons

302454